HISTORIA DEL ARTE



María del Rosario Farga
María José Fernández


HISTORIA DEL
ARTE



María del Rosario Farga Mullor
Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP
UNARTE: la Universidad del Arte
Tecnológico de Monterrey, campus Puebla

María José Fernández Barberena
Universidad Iberoamericana de Puebla

Revisión técnica
Lucio Ricardo Martínez Marín
Colegio Francés Hidalgo



México • Argentina • Brasil • Colombia • Costa Rica • Chile • Ecuador
España • Guatemala • Panamá • Perú • Puerto Rico • Uruguay • Venezuela

Datos de catalogación bibliográfica

FARGA MULLOR MA. DEL ROSARIO,
FERNÁNDEZ BARBERENA MA. JOSÉ

HISTORIA DEL ARTE

PEARSON EDUCACIÓN, México, 2008

ISBN: 978-970-26-0783-0

ÁREA: Ciencias Sociales

Formato: 21 x 27 cm Páginas: 384

Editora: Leticia Gaona Figueroa
e-mail: leticia.gaona@pearsoned.com
Supervisor de producción: Gustavo Rivas Romero
Imágenes de capítulos 1 a 21: Wikimedia Commons

PRIMERA EDICIÓN, 2008

Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana
Reg. Núm. 1031

ISBN 10: 970-26-0783-3
ISBN 13: 978-970-26-0783-0

Impreso en México. *Printed in Mexico.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 - 11 10 09 08



CONTENIDO

Epígrafe

"El arte es sobre todo un estado del alma"

Marc Chagall

Dedicatoria

Para Fede, Andrea, Víctor y Sarah, quienes son nuestra constante inspiración.

PRÓLOGO

Esta obra propone una nueva visión de la Historia del Arte en sus diferentes áreas, básicamente pintura, escultura y arquitectura.

Es necesario introducirse en cuatro metodologías para el estudio de una obra de arte: historiográfica, técnica, técnicas y materiales e iconográfica. Con éste libro el lector utilizará estas metodologías y se conducirá por un mundo anteriormente hermético y desconocido para él. Esta obra cuenta con una gran cantidad de cronogramas, tablas, fichas técnicas y diagramas conceptuales para una mayor comprensión de los temas.

Las autoras son investigadoras, docentes y restauradoras en el área de la Historia del Arte, y conocen la necesidad de contar con un libro de apoyo que explique los temas de manera completa, pero con explicaciones sencillas.

La finalidad de este libro es que el alumno deje de “ver” una obra de arte y aprenda a “mirar”, para que aplique las herramientas aprendidas en su vida cotidiana y haga suyo el acervo artístico y el patrimonio cultural del mundo.

PRESENTACIÓN

Sari (María del Rosario Farga), me presentó el manuscrito de esta obra y dijo: "Éste es el libro que yo quería tener, el libro que he necesitado para impartir las clases de Historia del Arte".

Ése es el secreto que guarda entre sus páginas este ejemplar: todo escritor piensa en escribir aquello que quiere leer. Sari escribió el libro que necesitaba para exponer sus cursos: por una parte nos explica la historia del arte, paso a paso y por la otra realiza esta explicación de una manera no sólo didáctica, sino también amena y agradable.

María del Rosario Farga Mullor es maestra e investigadora con más de veinte años de experiencia, doctora en iconografía con tesis aprobada con sobresaliente *Cum-laude* por la Facultad de Geografía e Historia por la Universidad de Valencia, España. María José Fernández Barberena, quien es coautora del presente texto, es maestra en Patrimonio Cultural por la Universidad Iberoamericana campus Puebla.

Con este libro, Sari y María José nos convierten en viajeros por la historia y nuestro compañero de viaje es nada menos que el arte: el arte como magia, propio de la época prehistórica, el arte mesoamericano, el de Oriente próximo, Egipto, Grecia, Roma, el primer arte cristiano, el arte del Islam, el románico y gótico. Después, el propio arte pasa a definir la etapa histórica: renacimiento, barroco, neoclásico, romanticismo. Por último, el texto llega al siglo XIX, el impresionismo, el llamado "arte contemporáneo", un arte que se nos escapa por la denominación de conceptual, propio de nuestros días.

Para Joseph Beuys, "todo ser humano es un artista" y cada acción, una obra de arte. Pero Sari retoma la frase y nos convierte a todos en historiadores de arte; a través de las páginas del libro aprendemos a ver, a "mirar" el arte, a descubrir los secretos que guarda cada pieza para los ojos preparados, más aún, nos obliga a colaborar con la escritura, con los artistas, los historiadores, a convertirnos en espectadores ideales del arte, y también, en artistas.

Los capítulos inician con un diagrama conceptual que tiene dos objetivos: enlazar el nuevo tema con el tema anterior, y resumir, siempre desde la perspectiva de la Historia del Arte, los conceptos, épocas y ejemplos del nuevo tema. Cada uno de los capítulos está acompañado con numerosas ilustraciones que reflejan y ejemplifican con detalle las lecturas.

De esta forma, la enseñanza práctica se combina con la indagación histórico-artística para ofrecernos un panorama comprensivo y comprensible de la Historia del Arte.

¿Para quién está escrito este libro? Resisto la tentación de contestar a la pregunta con un enfático ¡para todos! Básicamente está dirigido a todos los estudiantes de Historia del Arte, pero si continuamos con la frase de Beuys y resulta que todos somos artistas, tendré que regresar a la primera respuesta con la que empecé y confirmar que sí, que el libro está escrito para todos: para cada uno de los lectores que tenga la suerte de tenerlo entre sus manos.

Maribel Vázquez Lorenzo
Directora académica de UNARTE: la Universidad del Arte

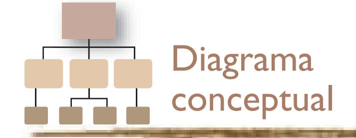
UNIDAD I

Introducción al lenguaje artístico



Capítulo 1

Introducción al estudio de la obra de arte



- **Introducción al estudio de la obra de arte**
  - Ver la obra de arte antes de mirarla
    - El significado de la obra de arte
      - El valor de la obra en su época
      - La vigencia de la obra
      - Motivación del creador
    - El objetivo del arte: lenguaje y significado
    - El oficio de historiador del arte
  - Aprender antes que mirar
    - Mirar para ver
    - Percepción visual
    - Signo y significado
    - Definición de estilo
  - Educando la sensibilidad
    - El arte evoca los sentidos
    - El arte como símbolo
    - El arte y la historia
    - Arte y sociedad
    - Arte y religión

Ver la obra de arte antes de mirarla

El significado de la obra de arte

Para comprender una obra de arte es necesario analizarla a partir de tres niveles de significación:

- La visión del mundo propia del contexto histórico en el que fue realizada.
- La vigencia que conserva a través del tiempo debido a sus cualidades.
- La motivación que impulsó a sus autores o promotores a crearla.

El valor de la obra en su época



Murillo, *Inmaculada Concepción.*

Las dos imágenes anteriores son representativas de su época. Es decir, el contexto histórico en el que se produjeron constituye un primer nivel de significación para comprenderlas. *La Inmaculada Concepción de María* es ejemplo de un tema que se destaca de manera singular a partir del Concilio de Trento, hecho histórico en el que se subrayan, de forma apasionada, las virtudes de la Virgen y, sobre todo, su maternidad virginal, lo cual se dio como respuesta a la postura del Protestantismo que no cree en su divinidad. La obra de Kasimir Malevich, por su parte, se ubica en la etapa de experimentaciones en el campo de la pintura que desembocará en el desarrollo de la *abstracción*. Para esta corriente no fue suficiente con haber liberado el arte de toda referencia temática y objetiva; en su afán por convertirlo en el más puro de los lenguajes, en pura esencia, en **pura pintura**, de manera progresiva restringió las formas a elementos geométricos cada vez más sencillos y en menor número, y el color a tonos básicos muy determinados, sin mezclas.



Malevich, *Cuadro blanco sobre fondo blanco.*

Al final, el proceso se convertirá en un ejercicio de **misticismo pictórico** en el que sólo se requiere la **pureza total**, cuyo último escalón no podía ser otro que este cuadro blanco, es decir ¡la desnudez total, la esencia, la nada, el todo! Así, *Cuadro blanco sobre fondo blanco* sólo puede entenderse en ese contexto de experimentación artística al que estamos haciendo referencia.

La vigencia de la obra

Un segundo nivel de significación para entender la obra de arte se crea a lo largo del tiempo entre ésta y los espectadores de distintas épocas. En muchas ocasiones, éstos no reconocen en ella su significado original, pero encuentran otros, logrando con ello que la obra continúe **vigente** a lo largo del tiempo.

Influye, en primer término, la propia **calidad de la obra**, ya sea sus cualidades técnicas o su potencial simbólico, así como todos aquellos medios que hacen posible su pervivencia y que muestran la capacidad de la sociedad para valorarla y disfrutarla: los museos, el reconocimiento al patrimonio artístico de cada país y región, la educación de la comunidad y las instituciones que la hacen posible, etcétera.



Monasterio de Veruela, Zaragoza, Aragón, S. XII–XIII

Motivación del creador

Un tercer nivel de significación de la obra artística lo ofrece la identificación de las necesidades materiales, espirituales o de otra índole que, en su momento, llevaron a su creación; es decir, las motivaciones de sus promotores o sus creadores directos.

Lo anterior puede apreciarse con toda claridad en el Monasterio de Veruela. Como todo convento cisterciense, éste nació con una finalidad muy concreta: servir de centro espiritual a una comunidad en la que se ejercitaba con rectitud la norma monástica del *ora et labora* (reza y trabaja), predicado por San Benito, fundador de la abadía de Aniano.

Así, el monasterio, se construyó de acuerdo con un esquema que se repitió en forma reiterada en todas las abadías cistercienses europeas de la época. Por lo tanto, la distribución de las estancias y su propia edificación respondían con precisión a las necesidades espirituales y materiales de la comunidad de su tiempo. Ésta, que es una característica intrínseca a todo objeto, puede alcanzar en el arte un valor de trascendencia superior cuando el objeto artístico mantiene, a través del tiempo, la cualidad de responder a las necesidades materiales y espirituales de nuevas civilizaciones.

En el Monasterio de Veruela, la función que motivó su construcción se ha transformado de forma extraordinaria con el tiempo y es la que ha permitido su conservación, pues sus espacios han adquirido nuevas funcionalidades como centro de atracción cultural de la región en que se asienta: espacio de jornadas musicales y conciertos, sala de exposiciones temporales, museo del vino e, incluso, sede temporal del Museo de Arte Contemporáneo de Aragón.

Sin duda, la belleza monumental del edificio lo convierte en una obra maestra que, por sí misma, podría explicar su supervivencia.

Lo anterior lleva a destacar la labor de aquellas instituciones públicas y privadas que han sido capaces de revitalizar esas obras con un nuevo atractivo, adaptándolas a funciones de la época contemporánea con el objetivo de sensibilizar a la sociedad sobre su valor artístico y cultural.

Esto, por desgracia, no es la constante en la historia del arte, pues puede ocurrir que la reinterpretación de la obra en épocas distintas a la que le dieron origen no suponga su revitalización, aunque sea con significados distintos, sino lo opuesto: su **destrucción**. Un ejemplo son los textos de Malevich escritos en defensa de la pintura abstracta –en los que conceptualiza su propia obra–, los cuales fueron totalmente desechados por la ideología nazi, que consideró las vanguardias como un arte degenerado que debía ser destruido.

En su afán por escandalizar a la sociedad y a la clase burguesa, los artistas de las vanguardias que florecieron en el periodo de entreguerras (1921-1945) organizaron exposiciones de arte degenerado, la más importante fue la de Munich en 1937, con obras de los grandes pintores de la época. Los nazis destruyeron más de 650 obras de alrededor de 112 autores.

El oficio del historiador de arte

La tarea primordial de este experto es valorar histórica y artísticamente la obra. Ello supone, en principio, un **trabajo de estudio**, lo cual constituye la esencia de su misión profesional, aunque también figuran entre sus competencias **difundir** el valor de la obra y procurar su adecuada **conservación**. Analicemos cada una de estas tareas:

El estudio del objeto artístico. Se fundamenta en una metodología rigurosa, que convierte la historia del arte en una **ciencia**. El proceso, que suele ser complejo consta de dos fases fundamentales: el acopio de infomación documental y bibliográfica y el análisis formal de la obra.

La primera fase se suele denominar *estado de la cuestión*, y consiste en recopilar toda la información acerca del objeto de estudio. Esta aportación documental constituye una ayuda extraordinaria, pues proporciona datos que permiten resolver muchas dudas históricas de la obra en sí.

La segunda fase es esencial y abarca, en caso necesario, la *cata arqueológica* y, sobre todo, el examen exhaustivo de todos

aquellos pormenores del lenguaje artístico de cada disciplina, lo que en el próximo capítulo llamaremos su *morfología*.

Con base en el estudio de los elementos formales se deducen los fundamentos para hacer un juicio estético y, por tanto, de valoración de calidad. Además, desde el punto de vista histórico se puede profundizar en la obra del autor y, lo más importante, efectuar comparaciones o descubrir soluciones concretas que contribuyan de manera sustancial a responder tantas o más dudas históricas que las aportadas por la investigación documental.

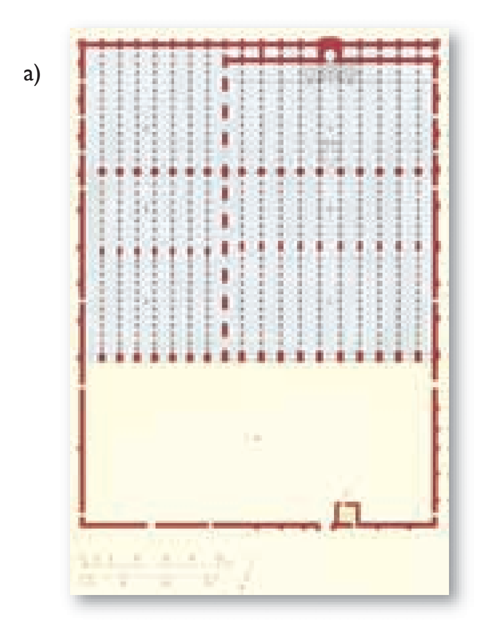
Cabe aclarar, sin embargo, que el historiador de arte no es sólo un *documentalista*, porque sus juicios y valoraciones no dependen de modo exclusivo del estudio de archivos. Su verdadera labor es confrontar y confirmar o no, con su valoración artística, los contenidos investigados. Téngase en cuenta que los documentos no siempre son auténticos y que su interpretación en ocasiones resulta subjetiva o confusa. Con frecuencia algunas hipótesis formuladas desde un estudio documental han sido refutadas con acierto por el historiador de arte que recurre al análisis *in situ* (presencial).

Un ejemplo de lo anterior es la polémica desatada en la época contemporánea en torno de la mezquita de Córdoba, construida en tiempos de Abderramán I. Esta obra fue diseñada con un *haram* (patio interior cubierto), cuyo número de naves despertó una polémica entre la historiografía francesa y la española que estudiaron el monumento. La primera contaba con la prestigiosa participación de especialistas como Lévi-Provençal y Elie Lambert, quienes se basaban principalmente en datos documentales. La historiografía española, por su parte, disponía de estudiosos tan afamados como Leopoldo Torres Balbás o Manuel Gómez Moreno, y defendía otra hipótesis fundamentada en el estudio formal del monumento.

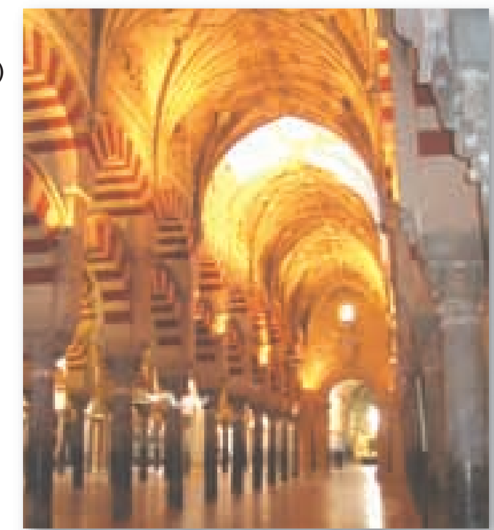
Y así, mientras los franceses afirmaban que el número de naves era nueve y que con posterioridad, ya en tiempos de Abderramán II, se añadieron dos más en los extremos, los españoles sostenían la tesis de que fueron 11 naves desde el principio, y que las de los extremos fueron separadas del resto por celosías, al estar ambos pasillos reservados a las mujeres. En tal caso, según los historiadores españoles, Abderramán II derribó las celosías posteriormente.

La difusión del estudio es la segunda tarea del historiador de arte. Una vez que concluye su investigación, da a conocer sus conclusiones, lo cual puede lograr a través de congresos, coloquios o cursos que faciliten la culminación del trabajo con su publicación. Ésta debe hacerse en la medida de lo posible, pues el especialista debe privilegiar como una norma la generosidad intelectual para compartir sus análisis, hallazgos y reflexiones.

a)



b)



Mezquita de Córdoba. a) Planta, b) Vista interior.

La publicación del estudio implica un ejercicio de honestidad profesional respecto de la autoría de todos los datos mencionados en el texto, para lo cual se deben citar las fuentes de donde fueron tomados, tanto en los apéndices como en las notas de pie de página o en la bibliografía.

Otra forma de difusión son las obras generales, los estudios de artista, la elaboración de manuales y la propia actividad docente a la que se dedica la mayoría de los especialistas.

La conservación de la obra es una actividad propia del historiador del arte, ya sea con una participación directa, como ocurre con los restauradores de piezas pictóricas, de museo o escultóricas, o indirecta, como en el ejemplo de arquitectura que citamos. En este caso, las labores suelen ser responsabilidad de un arquitecto restaurador, pero la ten-

dencia más sensata, y que por fortuna se va imponiendo en la actualidad, es facilitar esta función con la intervención de un equipo de especialistas, entre los que figuran, además del arquitecto, arqueólogos, petrólogos, geólogos y, por supuesto, el historiador del arte, con lo que se contribuye a evitar los abusos e incorrecciones que se producen por la falta de asesoramiento histórico y formal.

Aprender a mirar

Mirar para ver

Para saber "leer" las imágenes es indispensable comenzar por aprender a mirar, porque *mirar* una obra pictórica o escultórica no se reduce a contemplarla y decidir si gusta o no gusta, según ciertos criterios subjetivos de belleza. Por lo general, detrás de cualquier imagen existen muchos más elementos de los que se aprecian a simple vista. Hay colores, formas, luces, materiales, símbolos escondidos, un orden de las figuras, una relación entre sus elementos que quiere decir algo. Mientras más veces observemos una imagen, más elementos descubriremos.

Como ya hemos indicado, valorar en forma correcta una obra requiere un proceso de formación. Éste supone básicamente tres fases o momentos determinantes. En primer lugar, se debe saber interpretar su lenguaje; es decir, se debe **saber leer** en las imágenes, descubriendo sus mensajes y las intenciones de su autor. En segundo lugar, se debe conocer la **morfología** específica con la que construimos este lenguaje; es decir, identificar los elementos inherentes a la expresión pictórica, escultórica, arquitectónica y de otras manifestaciones artísticas como la fotografía, el cine, o el cómic, que también debemos considerar como disciplinas de las artes plásticas.

En tercer lugar, debemos conocer el **momento histórico** en que se desarrolló la obra de arte, pues ésta no tiene mayor sentido fuera del ámbito de su época, con las condiciones sociales, culturales y económicas en que cobró vida.

Todo ello va fortaleciendo la *formación* del espectador que, una vez que ha *educado* de manera conveniente su *sensibilidad*, está en disposición de convertirse en un digno *receptor* de la obra de arte.

Percepción visual

Por último, es importante la percepción visual, constituye uno de los procesos esenciales en la valoración de la obra de arte, ya que permite delimitar todos los elementos formales que la integran. No sólo con una percepción adecuada de la *forma* se completa un estudio artístico, pero es incuestionable que en un campo como el del arte, su aportación es primordial.

Signo y significado

Una obra de arte no tendría sentido si no comunica algo. El significado es básico en su interpretación debido a que los diversos signos y elementos otorgan un concepto específico a la obra de arte. El signo es el código de señales universales, el significado es la explicación de esas señales universales.

Definición de estilo

Cada época tiene premisas sociales, culturales y económicas específicas que imponen algunas tendencias comunes a su expresión artística. Para estudiar y clasificar la historia del arte se han definido una serie de *estilos artísticos* para agrupar las obras afines que corresponden a un tiempo y espacio específico.

Determinar **el estilo** es muy importante para agilizar la sistematización y estudio de las obras de arte, pero constituye un criterio muy relativo. Tan relativo y ambiguo como la propia secuencia de los periodos históricos. No existen fronteras exactas entre un estilo determinado y el siguiente, ni en el tiempo ni en el espacio. En ocasiones, coinciden en un mismo momento obras de diferentes corrientes, y en otras, obras de estilos afines se realizan en épocas muy distantes y en lugares muy alejados. El estilo se conforma por las características generales de una época.

Educando la sensibilidad

Hay ocasiones en que la representación artística **provoca una emoción o una sensación en el espectador a través de lo que nuestros sentidos son capaces de captar de la realidad tal como la vemos**. Algunos estilos buscan la representación real de las cosas como en los casos de la pintura renacentista y del impresionismo.

El arte como símbolo

El arte se aprecia como símbolo cuando la imagen tiene un segundo significado además del visual. Cuando la obra remite a alguna cosa o concepto se convierte en un símbolo que representa a su referente. Lo simbólico no sólo representa el significado de algo, sino que al representarlo da la idea de tenerlo presente. Los estudios de iconografía tienen mucho qué decir en este sentido, puesto que la mayoría de las representaciones mitológicas o religiosas entrañan un simbolismo implícito en su representación.



Virgen de Ostra Brama en Lituania.

El arte y la historia

El arte se relaciona con la historia cuando a través de la imagen se pretende *exaltar*, *propagar* o *divulgar* un hecho histórico. Los cuadros de historia tan característicos del siglo XIX poseían a menudo esta intencionalidad. Un ejemplo distintivo de pintura histórica, en el que se exponen planteamientos románticos que evocan con nostalgia épocas precedentes, es la que representa a Jane Grey, nieta de Enrique VII, quien sube al trono de Inglaterra en 1553, a la muerte del joven rey Eduardo VI. Sólo llegará a reinar nueve días, pues fue depuesta por la reina católica María, quien vería en su condición de protestante una razón para la traición y la condena a muerte.



Delaroche, *Ejecución de Jane Grey*.

Arte y sociedad

Con frecuencia, al arte se le asocia un sentido propagandístico de un determinado poder político, religioso, o económico, que influye de manera visual en la sociedad, lo que demuestra no sólo la grandilocuencia de su poder sino, en ocasiones, algunos de sus componentes ideológicos. Se puede decir que, en su gran mayoría, las obras artísticas tienen este componente, pues prácticamente, con excepción del arte contemporáneo, que surge de la espontaneidad y la libertad del creador individual, el resto de los estilos y movimientos artísticos se ha movido en función de un mecenazgo que siempre ha buscado su exaltación en la obra de arte, lo mismo la monarquía, el clero o, más recientemente, los grandes poderes económicos. Por ejemplo la época del absolutismo fue propicia para que se emplearan las diversas manifestaciones artísticas como un instrumento de propaganda. La arquitectura en ese periodo cobró un enorme protagonismo.

Arte y religión

La relación entre arte y religión es evidente. A través de la obra artística, los poderes religiosos buscan provocar en el espectador un sentimiento de devoción y fervor místico en consonancia con las creencias concretas de una doctrina determinada. Por supuesto, también en este caso existe un importante componente propagandístico.

Un ejemplo es la *Catedral de León*. Como edificio gótico, ésta se inscribe en un momento de la Baja Edad Media en el que se produce un cierto cambio en las manifestaciones características del cristianismo que tiende a acentuar la humanización de una religión como la cristiana que, por influencia de algunas corrientes de pensamiento neoplatónicas, identificará a Dios con la luz. Aunque esta idea se había desarrollado ya en épocas anteriores, cobraría tal protagonismo que gran parte de las innovaciones técnicas de este periodo arquitectónico se orientaron a llenar de luz los espacios interiores. Si a ello se añade que esa luz tiene una apariencia irreal por efecto del colorido de las vidrieras y que, por otra parte, en el interior de ese espacio gravitaban los efluvios del incienso, titilaban los resplandores de las velas y tronaba, imponente, la música del órgano, es de imaginar que este cúmulo de sensaciones sobrecogiera el ánimo, incluso del más escéptico de los creyentes.

De todo lo anterior, podemos deducir que la interpretación está condicionada por una serie de factores que constituyen la naturaleza esencial de la obra de arte y que, por lo mismo, configuran la estructura básica del estudio de la historia del arte.

En primer término se hallaría la propia obra en sí, con todo su proceso creativo, sus elementos formales, sus códigos iconográficos, sus técnicas y la personalidad de su autor. Asimismo, habría que considerar, entre otros factores, el momento histórico en el que se crea, su contexto cultural, su estructura social y los componentes económicos que hacen posible el mecenazgo de la obra.

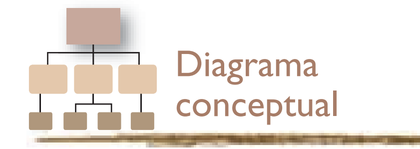
Por último, está la capacidad de recepción actual, que permite que la obra continúe viva en la percepción de los sucesivos espectadores que la van contemplando a lo largo de los siglos. En este caso habría que contar con todos aquellos elementos que permiten disfrutar la obra, conservarla e incluso recuperarla si es necesario, así como aquellos otros que nos permiten seguir descifrando sus claves y valorando sus bondades, lo cual sólo es posible con una cierta formación del receptor y una adecuada educación de su sensibilidad.

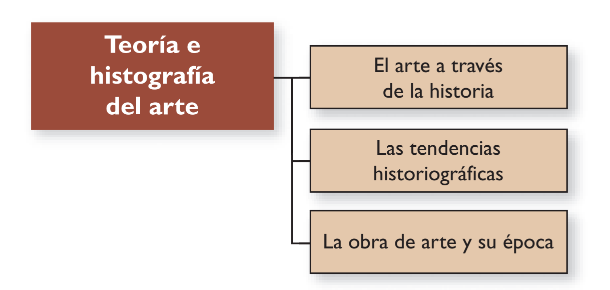


Catedral de León en España.

Capítulo 2

Teoría e historiografía del arte



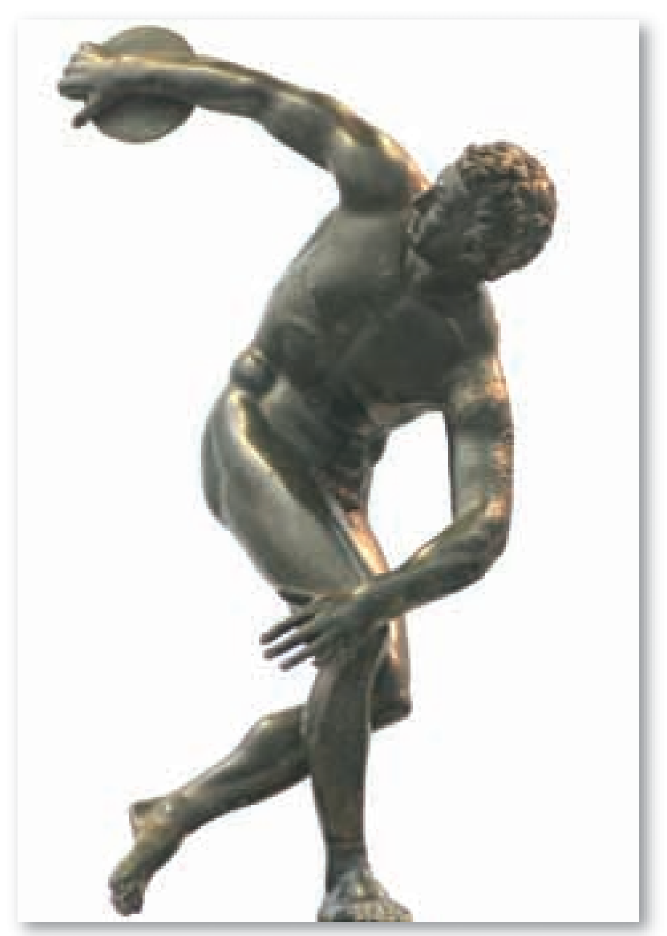


En el capítulo anterior abordamos el concepto del arte, cuándo un objeto se considera obra artística y por qué debe historiarse este fenómeno. En este capítulo analizaremos la teoría del arte a través de las respuestas que las distintas culturas, artistas, filósofos e historiadores han aportado a lo largo del proceso civilizatorio para comprender, definir y explicar esta disciplina.

El arte a través de la historia

Filósofos, artistas e historiadores se han preocupado a lo largo de la historia por dar respuesta a la pregunta: ¿qué es el arte?

En la Grecia clásica se le consideraba expresión sublimada, pero fiel, de la realidad, así como reflejo de la belleza ideal a partir del estricto cumplimiento de reglas, normas y proporciones determinadas.



El discóbolo de Mirón.

Este concepto, amparado en la búsqueda de un ideal establecido y normativo de belleza, se repite en la historia tantas veces como vuelve a reivindicarse el valor del arte clásico, como en la época del Renacimiento o a fines del siglo XVIII, en pleno auge neoclásico.

La Edad Media, no sólo careció de teorías acerca de las artes visuales, sino que, con mucha frecuencia, culpó al arte de producir ídolos, lo cual y dada la mentalidad profundamente religiosa que define esa época, provocó una de las tendencias más fuertemente iconoclastas de la historia. Durante este periodo el arte se convirtió en un instrumento para honrar a Dios, su capacidad para inspirar la devoción en el creyente era lo que le otorgaba su máximo valor.



Iconografía alemana de Jesucristo, Siglo VI-VII.

A partir del siglo XIX todas las interpretaciones del concepto de arte, diferentes entre sí, pero muy estables a lo largo de sus respectivos periodos, se dislocan de manera definitiva en un subjetivismo pleno, consecuencia del surgimiento de multitud de movimientos artísticos e innumerables propuestas renovadoras.

La valoración del artista, tampoco ha sido la misma en las diversas etapas históricas. En la época clásica y en la Edad Media la labor artística (la *techné* de los griegos, *ars* para los

latinos) era considerada una mera actividad artesanal y sus autores no tenían más relevancia que un carpintero o un buen agricultor. En el Renacimiento se le empezó a reconocer como una tarea intelectual, incluso en el periodo barroco, este mérito aún no se había conseguido en su totalidad. En ése y en los subsecuentes periodos artísticos los mecenas jugaron un papel decisivo en la valoración y reconocimiento del artista. En la época moderna apareció la figura del autor independiente cuya labor, totalmente libre, pretendió desprenderse de cualquier tipo de mecenazgo.

Vemos que tanto el concepto de artista como de arte depende del contexto social e histórico. Razón por la que su valor es relativo, a esa relatividad hay que sumar el criterio asignado por los propios seleccionadores de las obras consideradas importantes a lo largo de la historia: críticos, historiadores, coleccionistas, responsables museísticos o los propios artistas, cuya elección siempre será incompleta, convencional e incluso caprichosa, en el peor de los casos. Con frecuencia muchos grandes artistas y movimientos completos permanecen en el olvido durante épocas enteras; por otro lado en cierto periodo pueden ser revaloradas obras que en el pasado fueron marginadas.



Catedral de Notre Dame en París.

No obstante este valor relativo, las obras poseen una virtud trascendente que las mantiene vivas a lo largo de los siglos, lo que las hace provocar la admiración y el disfrute de los distintos espectadores de una u otra etapa de la historia.

Así que, fuera incluso de su contexto histórico, ¿dónde estaría entonces su valor: en su perfección técnica, en la emoción que suscitan, en una determinada emulsión de nuestra sensibilidad, en una interpretación de valores que consideramos universales, en la originalidad, en su innovación técnica, en la sorpresa, en el juego, en la admiración?

Todo ello es fundamental, pero quizá siga viva porque el objeto de arte no es una parte de la historia, sino que él mismo es historia. Su capacidad de traspasar su época y de seguir influyendo en las generaciones posteriores lo convierten en un hecho histórico y le otorgan un valor trascendente.

Lo anterior explica cómo valoramos el arte, pero no qué es en realidad. Abordar esta empresa parece imposible, y además tampoco sería deseable que se pudiera definir de forma concreta, pues ello anularía toda su complejidad, riqueza, variedad y subjetividad.

Las tendencias historiográficas

Lo que ha resultado más sencillo para los expertos es establecer qué es lo principal al momento de evaluar una obra de arte, otorgándole, a partir de ello, su mayor o menor relevancia estética e histórica. Esta forma de valorar ha cambiado mucho a lo largo de la historia, lo que configura las distintas tendencias historiográficas de la historia del arte.

La historia del arte tiene sus primeros seguidores en la antigua Grecia. Así, conocemos los nombres de Jenócrates de Sición, autor del siglo IV a.C., seguidor de Lisipo como escultor y considerado por algunos el padre de la historia del arte, y de su discípulo Antígono de Caristo o Duris de Samos. Incluso, sabemos que Filóstrato Lemnio escribió acerca de la vida del artista Apolonio de Tiana. Más adelante destacó la labor historiográfica del latino Plinio el Viejo. Su aportación y estilo los describió mucho tiempo Giorgio Vasari en su obra *Vidas*, donde, como el propio autor indica, recoge al modo de Plinio, la vida de los grandes artistas del Renacimiento contemporáneos suyos.

Sin embargo, una historiografía del arte sistematizada con un cierto rigor sólo se plantea a partir del siglo XVIII, en pleno Siglo de las Luces, con la obra del arqueólogo alemán J. J. Winckelmann, cuya obra *Historia del arte en la antigüedad* (1764) suele considerarse el primer eslabón de la nueva ciencia.

Aun así, habrá que esperar el siglo XIX para que la disciplina se institucionalice como materia científica. En ese senti-


Giorgio Vasari, autorretrato.

do, Burckhardt, con su obra *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) y Taine, con su *Filosofía del arte* (1865), establecen una primera postura metodológica, fuertemente asentada en la moda positivista del momento.

A finales de ese mismo siglo XIX, se impone la primera de las grandes corrientes historiográficas de nuestra disciplina: **el formalismo**. En ella se defiende el arte como forma, en un impulso intelectual por deslegitimar las tendencias idealistas derivadas de la filosofía de Hegel y que entendían la práctica estética como una experiencia sentimental; postura que también defienden los románticos. Para los formalistas, más vinculados a la filosofía de Kant, el arte sólo se manifiesta a través de una forma, por lo que la experiencia estética es una experiencia de lo formal. Sus principales representantes son los miembros de la llamada Escuela de Viena y, en específico, autores como Riegl o Wölffin y el francés H. Focillon.

Es indiscutible que la forma como tal tiene una importancia decisiva en el análisis y estudio de la obra de arte y, desde luego, los campos de la experiencia estética y de la investigación en la historia del arte no podrían llevarse a cabo sin un adecuado análisis de la forma. Pero es igualmente cierto que atender sólo este aspecto dejaría incompleto el estudio de la obra, debido a que ésta no puede disociarse nunca de su función.

Por ello, en oposición al positivismo y al formalismo imperantes en el tránsito de los siglos XIX al XX, se desarrolla una nueva corriente cuyo principal objetivo es determinar el significado de las artes visuales. El estudio surgido de este planteamiento lo llamamos **iconografía**, y sus principales representantes son reconocidos historiadores como E. Panofsky, E. Gombrich o R. Wittkower.

La iconografía propone establecer tres niveles de interpretación en el análisis de cada obra: a) distinguir lo representado (nivel preiconográfico); b) encontrar el tema y sus valores simbólicos, alegóricos, etc. (nivel iconográfico) y c) identificar el significado, es decir, los conceptos, ideas y valores, que se intentaban transmitir (nivel iconológico). El análisis, que por supuesto no excluye su apartado formal, ha resultado esencial en la evolución metodológica de la historia del arte, a pesar de que en algunos casos puede resultar un tanto limitado, en particular por la ausencia de algunas fuentes (sobre todo literarias) que nos permitan averiguar el significado de la imagen.

También se ha desarrollado una interpretación histórica del arte desde los presupuestos del materialismo histórico. La aportación marxista a la historia del arte ha enriquecido la historiografía con una visión vinculante de la obra con la estructura económica, social, cultural y política, dando origen a lo que se ha llamado la **Sociología del arte**, cuyos miembros más conocidos son A. Hauser y P. Francastel.

Por lo tanto, esa perspectiva tiene en cuenta el ciclo vital de toda obra de arte: surgida en el seno de un determinado contexto histórico y revivida por el espectador en otros tantos y sucesivos contextos históricos.

En ese sentido, se consideran las circunstancias coyunturales que hicieron posible la obra, sus mecenas, el público al que se dirige, las circunstancias políticas, la ideología predominante con su intención propagandística, entre otros elementos; pero también se estudian los aspectos que hacen viable su supervivencia en el tiempo: los museos, la formación del público y su sensibilidad para la protección del patrimonio, las circunstancias económicas que hacen realidad este fenómeno, el factor mercado, etcétera.

La aportación de la iconografía es imprescindible, como lo es la de la visión de la historia desde la perspectiva del materialismo histórico, aunque, por supuesto, a esta propuesta debe añadirse en el análisis de la obra, la valoración formal y la iconográfica.

A pesar de todo, la historiografía no era suficiente para interpretar en su totalidad la obra de arte. De esa manera, surgen nuevas corrientes, como la **psicología del arte**, que derivaría en dos tendencias: la psicología del autor que explica la obra a partir del carácter, de la inspiración o de los avatares vitales del artista; y aquella otra que se preocupa, más bien, de la psicología del receptor.

De la primera tendencia, la obra de R. Huygue constituye un buen ejemplo, y de la segunda, toda la **Teoría de la percepción**, desarrollada con innegables aportaciones por la llamada Escuela de la Gestalt cuyo representante más conocido fue R. Arnheim. En cualquier caso, el resultado es parcial y excesivamente mecánico, pretendiendo resolver el proceso artístico como un resorte psicológico aislado, ya sea del autor o del espectador. No obstante, su contribución es positiva porque desde el estudio de la percepción se han aportado análisis muy enriquecedores, si bien a menudo se excluye el contexto cultural que rodea a la obra de arte.

La obra de arte y su época

Si el arte, como queda demostrado por el estructuralismo, es un lenguaje, tiene una función primordial: la de actuar como medio de comunicación. Pero, como también demuestra la Sociología del arte, el arte es un hecho social, lo que nos llevaría más lejos, pudiendo afirmar que el arte es un medio de comunicación social. Y ésa es su finalidad principal, pues, ante todo, la obra de arte tiene un contenido, tal y como la iconografía señala, es decir, un mensaje que ha de llegar al espectador, utilizando los elementos propios de su lenguaje, que podemos estudiar mediante el análisis formal de la obra y de su repercusión sobre una cierta percepción del observador.

De lo anterior se deduce que todas las corrientes metodológicas estudiadas tienen un papel trascendente en la interpretación de la obra de arte, pero que el protagonismo primordial en ese análisis lo desempeña el historiador ya que, por encima de todo, la obra es un producto de su época.

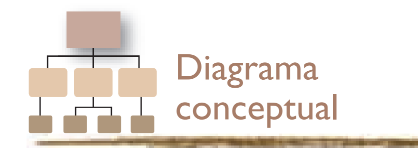
Por tanto, en primer término, la finalidad del arte, su objeto, es transmitir un significado que influya en el espectador de su época por medio de la aportación de ideas, reflejando realidades, recreando fantasías, provocando emociones y sentimientos. Eso constituye lo que podríamos llamar el primer nivel de significación, el que se establece en el momento histórico de su realización.

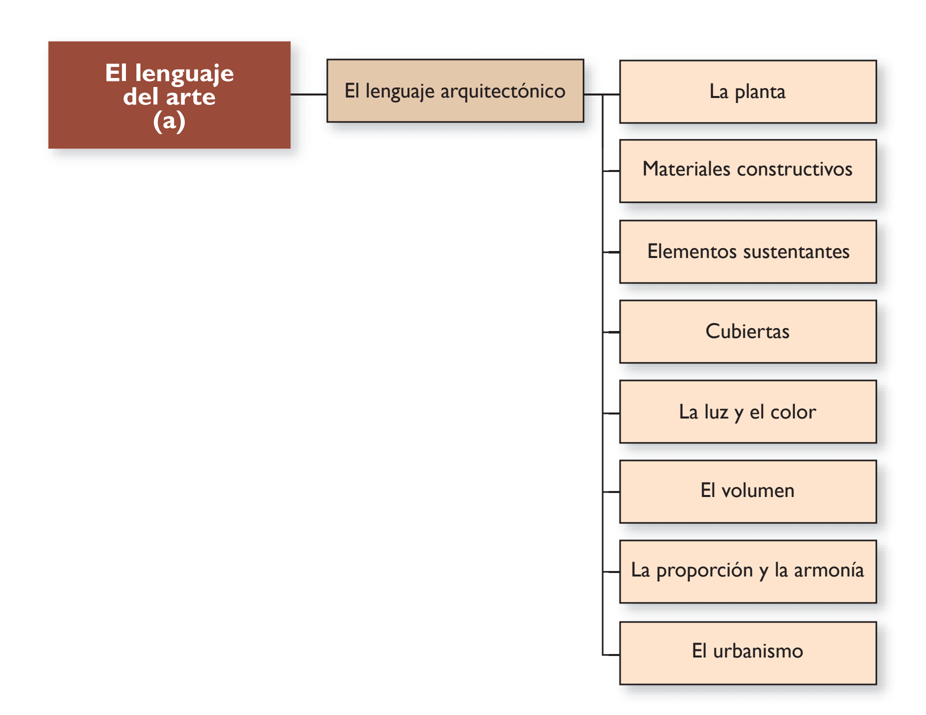


Museo del Louvre, París.

Capítulo 3

El lenguaje del arte





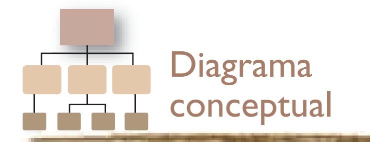
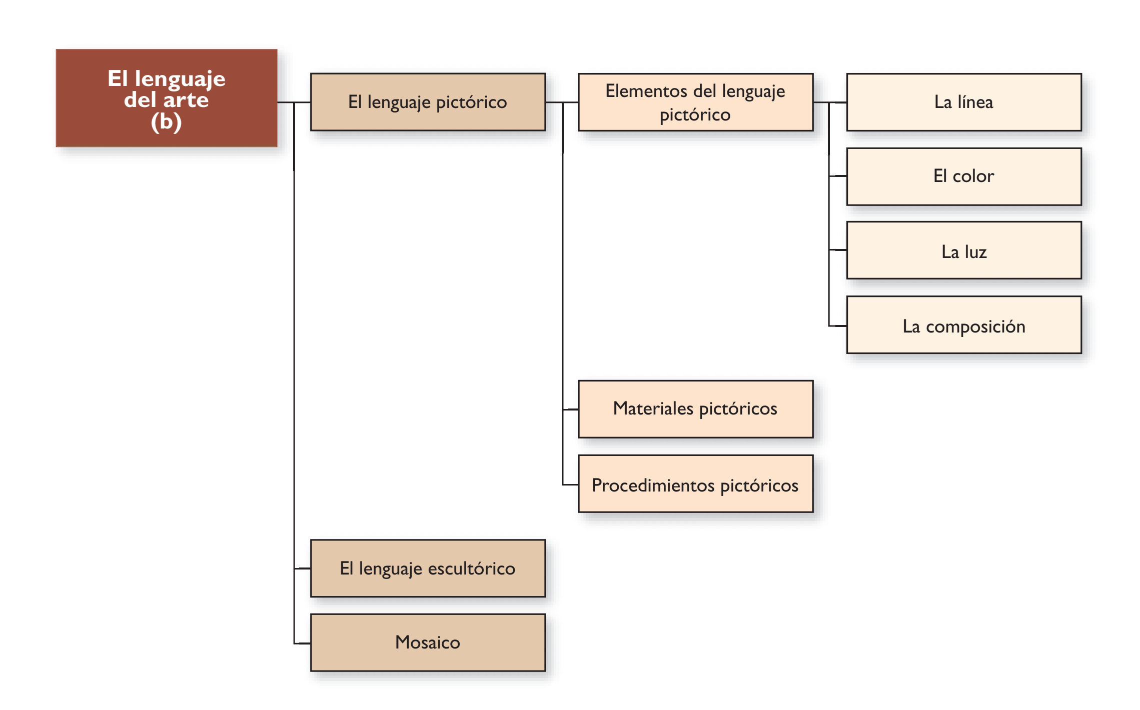


Diagrama conceptual



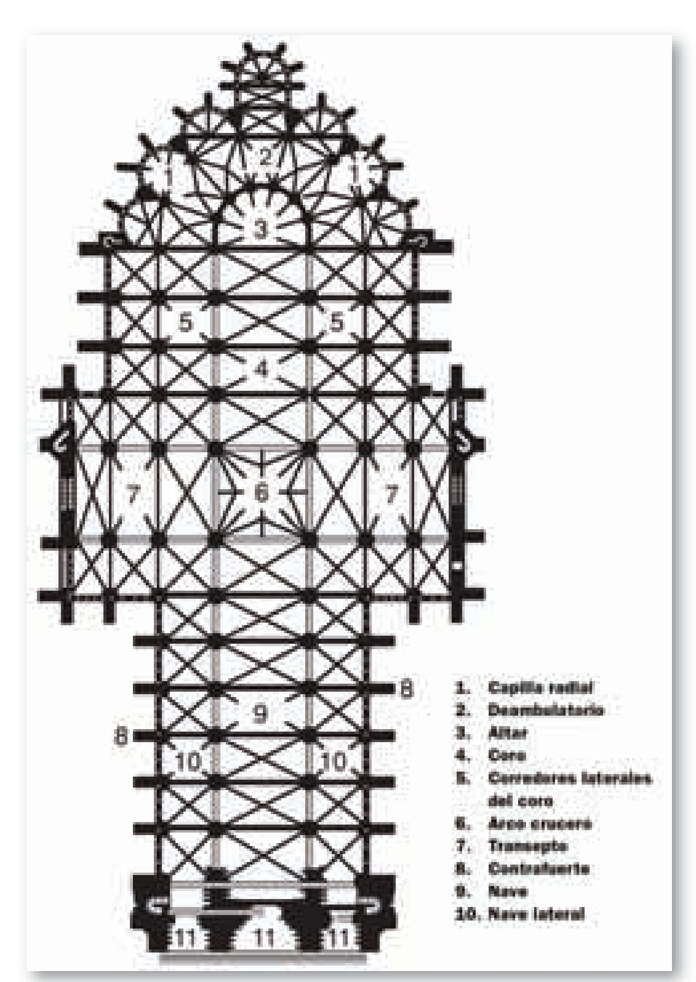
Lenguaje arquitectónico

La arquitectura es una concepción determinada del espacio interior de un edificio, de tal manera que todos sus elementos formales configuran en conjunto esa concepción espacial. De ahí la necesidad de estudiar esos elementos formales que, interrelacionados de una u otra forma, dan lugar a los distintos estilos o movimientos artísticos que se desarrollan a lo largo de la historia.

Elementos esenciales de la arquitectura:

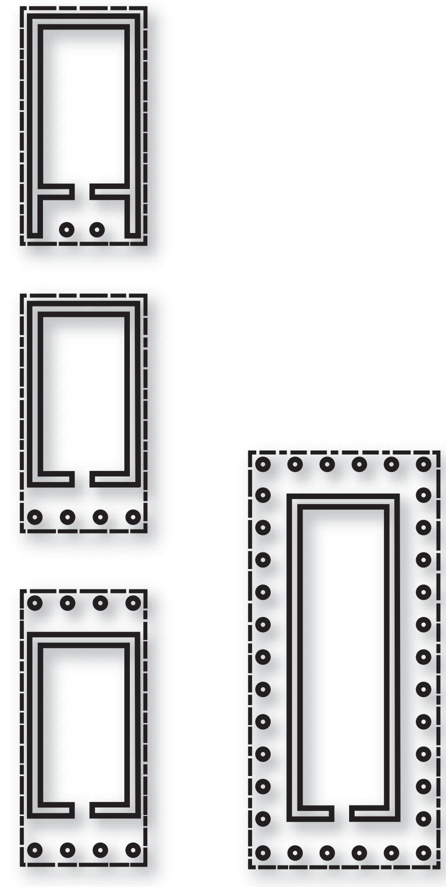
- Estudio de la planta.
- Materiales constructivos.
- Elementos sustentantes.
- Cubiertas, techumbres, bóvedas, cúpulas.
  Luz y color.
- Volumen.
- Proporción y armonía.

La planta



Planta de catedral gótica.

En el estudio de la arquitectura, el primer elemento que se debe considerar es **la planta**; es decir, el dibujo arquitectónico de un edificio representado en sección horizontal. Su importancia radica en que es la mejor representación de la disposición y distribución del espacio arquitectónico, así como de la particular articulación de sus elementos formales. Sobre una planta puede establecerse el eje predominante en la concepción del espacio, y se diferencia de otros edificios en los que predomina el eje longitudinal (como en las basílicas) o el eje centralizado (plantas circulares, en forma de cruz griega, poligonales, etc.). Sobre la planta se proyecta también la forma de los soportes y las cubiertas; por ejemplo, si son bóvedas de arista, se señala con línea discontinua en cada uno de los tramos; o de crucería, con trazos en aspa.



Plantas de templos griegos.

Materiales constructivos

Los materiales constructivos condicionan en gran medida la factura del edificio, así como la sensación externa e interna que producen en el espectador. Entre los materiales que se han empleado a lo largo de la historia se puede hablar del adobe, la madera, la piedra, el mármol, el ladrillo o el hierro.

Elementos sustentantes

Los elementos sustentantes son todos aquellos que contribuyen a la correcta estructura arquitectónica del edificio y que permiten la elevación de muros y pisos y la posible construcción de cubiertas. Los más significativos son:

- **Columna**. Es un pie derecho de sección circular.
- **Pilar**. Es un pie derecho exento, aunque, en este caso, de sección poligonal.
- **Dintel**. Es una pieza horizontal que soporta una carga y da origen a estructuras que denominamos *arquitrabadas* o *adinteladas*.
- **Arco**. Es una pieza curva, de muy distintas formas, que sirve como elemento sustentante, en ocasiones puede no tener más que un efecto ornamental.

A partir de las columnas se identifican los estilos dórico, jónico, corintio y toscano o compuesto.

Cubiertas

De manera genérica, se trata de todo aquel sistema de cierre de la parte superior de una construcción. Las cubiertas pueden ser. **Techumbres planas**: Es decir; sin elementos curvos y habitualmente de madera. **Bóvedas**: Cubiertas arqueadas, por lo general construidas en piedra. **Cúpulas. Bóvedas semiesféricas:** Casi siempre cubren un espacio cuadrado cuyo apoyo, según sea una planta circular o poligonal, se realiza respectivamente por medio de piezas denominadas *pechinas* o *trompas*.

La luz y el color

Los efectos directos o indirectos de la luz contribuyen a la modelación espacial tanto de los espacios interiores como exteriores de los edificios. Su misión es crear sensaciones diversas en el espectador, que van desde un efecto de agitación y tensión espacial, por el juego de contrastes, a la sensación simbólica por ejemplo de la luz en el arte gótico inundada de divinidad e irrealidad, hasta la serenidad que transmiten los espacios ampliamente iluminados con focos de luz generosa y homogénea. Como la luz, el color también anima los muros y los espacios y otorga valores simbólicos o funcionales a la arquitectura.

El volumen

El juego de masas y volúmenes externos de un edificio tienen importancia estética e incluso simbólica, y pueden considerarse elementos propios del lenguaje arquitectónico.

El imponente aspecto y volumen exteriores del **Castillo de Loire** por ejemplo, pretende simbolizar el poder de la autoridad monárquica en la época feudal. Para esta edificación se aprovecharon lugares elevados que la hicieran visible desde cualquier punto del entorno, sobre riscos, rocas del altozano, lo que contribuye a realzar la sensación de poder y dominio.

El poder religioso utiliza signos externos en sus construcciones para dejar constancia de su autoridad y poder. Así sucede en la religión cristiana con el empleo de torres y en la musulmana con sus alminares característicos.

En ambos casos se debe añadir a sus efectos propagandísticos y simbólicos, su indudable belleza estética.



Iglesia de San Marín en Aragón, España.



Iglesia de San Martín.

La proporción y armonía

La proporción y armonía en una obra arquitectónica residen en atender de una cierta manera el orden o concordancia de las distintas partes de un edificio en relación con su totalidad. Si se pretende una arquitectura que resalte criterios de proporcionalidad con base en parámetros de belleza ideal, se

buscará el equilibrio de las proporciones de la edificación esto es, la **armonía**. Se usará entonces, un módulo que conserve la relación equilibrada de medidas entre los elementos de la obra. El ejemplo más característico es el templo griego, pues responde al ideal de belleza clásica basado en la armonía y el equilibrio de las formas. En esta obra hay un canon de proporcionalidad en la medida del diámetro del fuste de las columnas, que sirve de referencia matemática en la perfecta relación de todas las partes del edificio entre sí.



Templo de Hefesto.

Hay ocasiones en que se pretende justo lo contrario; como sucedió en todos los **movimientos anticlásicos** que quisieron romper con los cánones de proporcionalidad y con el ideal de armonía. Así ocurre con el **manierismo**, movimiento que promueve la sorpresa, la desconfianza o la inquietud en el espectador con la introducción de elementos de tensión en la obra. Es el caso de la famosa escalera de la **Biblioteca Laurentina** de Miguel Ángel, cuyas enormes dimensiones, totalmente desproporcionadas en el vestíbulo donde se instala, provocan una sensación de agobio y claustrofobia en el espectador.



Escalera de la Biblioteca Laurentina, Miguel Ángel.

El urbanismo

No es habitual que esta disciplina se integre como una materia independiente en los estudios sobre la historia del arte, pero es indudable que **el urbanismo**, desde el momento que atiende al análisis de los espacios urbanos, cuyo trazado y significación están mediatizados por sus arquitecturas y monumentos, debe formar parte de nuestra materia. Sin duda, constituye objeto de interés de geógrafos, economistas, sociólogos, etc., y es por ello una materia multidisciplinaria que el historiador del arte debe considerar esencial para sus tareas de análisis formal y su responsabilidad en la protección del legado histórico.

En el estudio de la ciudad, el historiador de arte debe tener en cuenta el componente espacial, es decir, su emplazamiento, y el componente temporal, es decir, su evolución histórica.

Componente espacial. Considera el lugar geográfico del emplazamiento, sus características geológicas, paisajísticas, climáticas, etc., y la influencia de estos factores en la forma y evolución que tomó y fue adquiriendo. También atiende su nivel de relación con el entorno y, en ese sentido, se estudia en función de las vías de comunicación que la atraviesan y cómo han influido en su devenir. Por último, es determinante en el estudio espacial de la ciudad la forma de su trazado, que se puede estudiar a través del plano y que es consecuencia de las condiciones del emplazamiento, de su función y, además, de su evolución histórica. En ese sentido, podemos distinguir, entre otras, ciudades de plano irregular, radio céntrico, en cuadrícula u ortogonal, lineal, y desordenado.

Componente temporal. La evolución histórica provoca una mayor atención ya que la ciudad evoluciona de modo constante. Así, distinguimos las diferentes funciones que ha desarrollado cada ciudad y cómo eso influye en la manera de sobreponer en el tiempo diversos tipos de plano dentro de la misma ciudad. El historiador debe estudiar los tipos de ciudad representativos de cada época y analizar su trazado en función de su arquitectura, sus monumentos y del espacio libre, puesto que éstos delimitan, sus edificios, como lo apunta el famoso arquitecto e historiador Bruno Zevi para quien la arquitectura es, ante todo, una determinada concepción del espacio interior; así, como el urbanismo lo será del espacio exterior.

La morfología de la ciudad que debe analizar el historiador del arte se refiere al estudio del emplazamiento y del plano en sus diferentes tipologías según la evolución de la ciudad, con sus monumentos más representativos, pues éstos le otorgan una simbología característica (la **Torre Eiffel**,

en París, el **Big Ben**, en Londres, etc.), a la configuración del trazado de la ciudad, de acuerdo con la disposición de sus volúmenes construidos, que determinan su racionalidad, singularidad y funcionalidad.

También debe atender el espacio urbano al aire libre enmarcado por esas construcciones y hacer hincapié en la disposición de sus calles, plazas, jardines, circulación vial y parques, pues ello influye en la habitabilidad de la ciudad.

Por último, el historiador debe atender e influir en los responsables de la protección y salvaguarda del patrimonio de la ciudad, tantas veces ultrajado por intereses especulativos y por la falta de sensibilidad de sus responsables.

Lenguaje pictórico

Elementos del lenguaje pictórico

Los elementos del lenguaje pictórico son: la materia pictórica, la línea, el color, la luz, la composición, el volumen y la perspectiva.

La línea

En un cuadro, **la línea** permite la identificación y reconocimiento de las formas; sin embargo, su valor expresivo tiene importancia en sí mismo al ser un componente esencial en la transmisión de un mensaje pictórico. De acuerdo con su trazo, su expresión plástica varía. Así, el trazo continuo y cerrado completa una imagen acabada y tiene un propósito descriptivo; el trazo grueso y vehemente tiene un carácter fuertemente expresivo, y el trazo abierto plantea una intencionalidad imaginativa y poética.



Pantocrátor de San Clemente de Tahull.

El color

Sin duda, la pintura es la más popular de las artes visuales y, por ello la más "democratizada" en su apreciación, aunque un aumento cuantitativo de sus seguidores no quiere decir que su lenguaje específico sea tan valorado por todos los que se sienten atraídos por visitar las grandes exposiciones de los grandes maestros o las colecciones más famosas. En ese sentido, quizá habría que considerar el principio de Gilson para quien la pintura era una "aristocracia, pues sólo la aprecian certeramente los pocos que han adquirido una suficiente educación en su sensibilidad y se han introducido apropiadamente en su lenguaje".

En la actualidad, la información en lo que se refiere a la pintura es extensa; por un lado, producto de la crítica; por otro, de un afán de divulgar para llegar al gran público. A ello habría que añadir todos los manifiestos o escritos de las vanguardias pictóricas del siglo XX, realizadas por los propios pintores. Por lo tanto, un enorme caudal de información complica, debido a su amplitud, en comparación con lo que ocurre en las otras artes, que sintetizan los pormenores de su lenguaje.

La luz

Al hacer referencia a **la luz** en la pintura no se habla, lógicamente, de la luz natural. En este caso se trata de una luz representada, ilusoria. Por ello el autor puede manejarla como desee, utilizarla en su provecho como elemento de expresión o de composición.

Así, la **luz diáfana** y **homogénea** transmite sensación de equilibrio y armonía. La **luz contrastada** tiene un carácter más expresivo y dinámico. La **luz cenital** contribuye a la articulación de composiciones ordenadas y estáticas y la **luz oblicua** crea movimiento y acentúa la profundidad.



Van Gogh, *Campo de cebada con sembrador*.


Rafael, *Virgen del Jilguero.*


Girodet, *Sueño de Endimión.*

Obsérvense los cuadros *Viegen del Jilgero* y *Sueño de Edimión*. El primero representa el característico tema religioso tratado al modo del Renacimiento pleno, donde destaca el carácter amable, refinado y elegante, casi candoroso, de la Virgen y los niños (Cristo y San Juan Bautista).

Por el contrario, el segundo, representa un tema mitológico. Endimión era un pastor de Caria (un mortal), amado por Artemis (una diosa), que consiguió que llegara a entrar en el Olimpo. Pero la relación no era posible entre dioses y mortales y esto provocó la ira de Zeus quien condenó al pastor a un sueño eterno.

La composición

La **composición** establece el orden de todos los elementos del lenguaje pictórico en un cuadro. Por lo tanto, no consiste en una sencilla ordenación de las figuras e imágenes en la obra, sino en la articulación de todos los elementos de la expresión plástica y en la sensación que en conjunto ello nos produce.

Las posibilidades en la composición de una obra son casi infinitas porque influyen en ella aspectos como la perspectiva, la luz, el color, la línea, las formas, la interrelación expresiva, y la disposición general de todos los elementos, en ocasiones combinados entre sí. No obstante, cada una de las etapas artísticas de la historia ha tenido tendencias dominantes en la estructura compositiva, con base en sus intenciones expresivas en cada momento.

Como sucede en la escultura, en la pintura predominan siempre dos tendencias generales: las composiciones cerradas y las abiertas. Las primeras emplean todos sus elementos plásticos para converger hacia el centro del cuadro, y ponderan su estabilidad para anular cualquier indicio de movimiento en la obra; en tanto las abiertas divergen hacia los extremos del cuadro, y agitan toda la estructura compositiva y dinamizan la escena.

A esas dos tendencias predominantes se le añaden todo tipo de recursos de composición que configuran múltiples posibilidades. Por ejemplo, se recurre a las composiciones **piramidales** con la intención de transmitir una sensación de **armonía** y **equilibrio**, lo que las convierte en las predilectas de los movimientos clásicos.

Por otra parte, el predominio de estructuras compositivas oblicuas fomenta la sensación de movimiento, lo que explica su utilización en estilos como el manierismo o el barroco. En cualquier caso, las opciones son múltiples, como se ha indicado, y dan lugar a diversas composiciones: centrífugas, que tienden a cerrar la composición, pero evitan el estatismo de la imagen y acentúan la sensación de movimiento; centrípetas, que abren y al mismo tiempo agitan la escena representada; simétricas, características de obras que pretenden una



Rodin, *Danaide*.

estructura ordenada y al mismo tiempo con una intención narrativa que resulta muy clara; laterales o asimétricas, que pretenden lo contrario; composiciones en zig-zag, que consiguen el desequilibrio de sus imágenes; en doble aspa o cruz de San Andrés, que abren la composición, lo que dinamiza toda la obra, combinada con curvas y diagonales, lo que suele generar una sensación de caos y confusión.

Materiales pictóricos

Debido a que la pintura es una expresión tan importante y tan utilizada a lo largo de la historia, son múltiples los métodos y técnicas de ejecución que se han empleado, así como sus soportes y materias pictóricas.

En realidad, lo que denominamos materia pictórica consta de tres elementos fundamentales: el colorante, el aglutinante y su correspondiente diluyente.

El **colorante**, lo que llamamos **pigmento** es la base esencial de la pintura de cualquier época, ya que es la sustancia con la que se colorea y pinta. Los colorantes pueden ser naturales o químicos. Entre los más frecuentes, se pueden mencionar, entre otros, la **azurita** (carbonato de cobre) o el **lapislázuli** para el color azul; los **óxidos de hierro** o de plomo para el rojo; **silicatos** y **arcillas** para el amarillo; el **carbonato de calcio** o el zinc para el blanco y el **hollín de cremaciones** diversas para el negro.

El **aglutinante**, es el elemento con el que debe mezclarse el colorante para que éste se pueda aplicar. Además, cohesiona al colorante y lo protege. Se han utilizado diversos tipos de aglutinantes en el transcurso de la historia, pero pueden dividirse en dos grupos en función de que su diluyente sea acuoso o graso. Entre los denominados acuosos estarían aquellos que deben diluirse en agua, la yema de huevo, las gomas vegetales como la goma arábiga, la cola animal (obtenida al hervir pieles de animales), la propia cal en la técnica al fresco, etcétera. Otros son los aglutinantes grasos, como el aceite de linaza propio de la pintura al óleo; o las ceras cuando se emplean técnicas de encáustica, es decir, diluyendo los colores en cera derretida al calor.

Los barnices completan la ejecución de la pintura, pues una vez terminada ésta se procede a recubrirla con un elemento protector que potencie el brillo de la imagen pintada. Los más usados han sido la clara de huevo, la cera (utilizada por la pintura griega) y, sobre todo, las resinas naturales que constituyen lo que solemos denominar propiamente como barnices.

Procedimientos pictóricos

En cuanto a los procedimientos más habituales, se pueden señalar los siguientes:

Fresco. El fresco es una técnica propia de la pintura mural. Requiere de un proceso de preparación del muro previo a la ejecución de la obra. Dicha preparación consiste en humedecer la pared con una lechada de cal, es decir, aplicar sobre el muro una primera capa de agua, arena y cal en proporción de 2:1 (dos de cal y una de arena). Es lo que se llama **revoque** y una segunda más fina, con la proporción de arena y cal de 1:1 (una de cal y otra de arena). El **enlucido** es el proceso de carbonatación de la cal al secarse el muro permite la penetración de los colores en la pared y una conservación más duradera, si bien tiene la dificultad para el pintor de que la obra al fresco debe pintarse sin posibilidad de error y con celeridad, de tal modo que apenas es posible retocar o corregir.

Óleo. Utiliza el aceite para disolver los colores, dando al lienzo un brillo y posibilidades nuevas en la textura de la obra. Es válido para cualquier tipo de soporte, pero el óleo se emplea, preferentemente, sobre madera o sobre tela; en otras palabras, en lo que solemos denominar como pintura sobre tabla o en lienzos. De igual manera, permite el uso de pinceles finos, una mayor nitidez en el detalle, y la posibilidad de superponer capas finas de pintura sobre el lienzo, esta técnica ofrece una especial luminosidad a modo de transparencia, las “veladuras”.

Témpera o temple. Se denomina pintura al temple a toda aquella que utiliza un diluyente acuoso en el aglutinante. Por lo tanto, es aquella pintura que emplea yema de huevo y gomas vegetales, animales o sintéticas, como aglutinante. El temple se ha usado sobre diversos soportes, en especial sobre muro y sobre tabla. En el primer caso, su diferencia con el fresco radica, precisamente, en su conservación, porque al aplicarse sobre el muro seco no impregna la pared, es fácil que se descascarille y permite todo tipo de retoques y rectificaciones.

Acuarela. Requiere de una gran cantidad de agua como diluyente y muy poca cantidad de aglutinante, que suele ser algún tipo de goma, aunque se han utilizado muchos y diversos a lo largo de la historia, desde miel y glicerina hasta baba de caracol. Su soporte suele ser el papel. Adquiere mayor interés como procedimiento pictórico a partir del siglo XVIII.

Pastel. El pastel es una técnica opuesta a la acuarela porque es una pintura seca que para su realización utiliza lápices especiales de colores. Sus pigmentos se suelen mezclar con algo de yeso y goma. Sus soportes habituales son el papel, la cartulina o la tela, y, al ser tan seco, la propia grasa del dedo sobre el color aplicado actúa de diluyente. Se manejó en algunos bocetos y retratos barrocos y en alguna obra impresionista, donde su carácter abocetado y difuso resultaba muy atractivo para sus intenciones plásticas.

Gouache. Requiere agua "gomosa" (mezclada con glicerina, goma arábiga, etc.) como aglutinante, lo que da como resultado texturas más pastosas y gruesas, de mayor contenido expresivo. Por lo tanto, podemos decir que es similar a la acuarela aunque de resultado mucho más denso y pastoso. Sus soportes son diversos, pero es común sobre tela, y su aplicación más frecuente es en el género del paisaje.

Polímeros, vinílico y acrílico. Necesita de pinturas plásticas o acrílicas para su aplicación, puesto que en realidad se trata de plásticas sintéticas, de ahí el nombre de acrílico. Es decir, son pinturas cuyo aglutinante es una cola de fabricación de plásticos o resinas sintéticas. Tienen gran densidad, secan con gran rapidez y adquieren granulaciones (gouttelette) que poseen valoraciones tridimensionales o escultóricas.

Pintura a la laca. Es un método que utiliza la laca (producto natural) diluida en alcohol. Cuando se le añade polvo de piedra pómez adquiere gran brillo y aspecto cristalino. Se utiliza en el arte oriental para decorar objetos.

Lenguaje escultórico

Los procesos escultóricos más habituales son la talla y el modelado, aunque se deben añadir también los procesos de fundición. Unos u otros hacen posible la ejecución de imágenes y piezas escultóricas en cualquier tipo de material: piedra, mármol, madera, bronce, hierro, cemento, plástico, barro, yeso, marfil, hueso, entre otros.

Modelado. Es característico de un proceso escultórico que utiliza materiales blandos (barro, cera, plastilina) y que se realiza añadiendo poco a poco materia. Si se desea trasladar el modelo realizado en barro a un material perdurable e indeformable, se emplea el proceso denominado **vaciado**. Como primer paso, se necesita la creación de un negativo por medio de un molde con la forma de la imagen que se quiere repetir. Este molde se puede rellenar con distintos materiales; si se rellena de barro y luego se cuece en el horno, obtenemos la terracota (que son figuras de barro cocido), aunque lo normal es que se use el yeso y el cemento. Una vez fraguado el material, se rompe el molde. Las yeserías que se consiguen de esta manera son muy habituales en periodos como el Mudéjar (manifestaciones artísticas que se desarrollaron en España desde finales del siglo XII hasta principios del siglo XVI cuya principal característica es el empleo de formas y técnicas de origen árabe), o el Renacimiento, periodo de la historia europea, siglos XIV al XVI, caracterizado por un renovado interés por el pasado grecorromano clásico y especialmente por su arte.

Talla. En realidad, es lo contrario del modelado porque supone la eliminación de material hasta alcanzar la configuración en el volumen y la forma de la pieza. Es un proceso que utiliza materiales duros (piedra, mármol, madera, etc.). Su ejecución supone cierta complejidad. Se puede tallar directa o indirectamente. Si se ejecuta en forma directa, se hace al modo que explicaba el propio Miguel Ángel, quien decía que no tenía más que quitar al bloque lo que le sobraba para descubrir la imagen que estaba dentro. Si se talla indirectamente se requieren herramientas e instrumentos precisos como el puntómetro. Se trata de un mecanismo descubierto en el siglo XVIII que permite trasladar al bloque de piedra las medidas del modelo de manera simultánea (altura, anchura y profundidad), mediante unas barras de hierro que sirven de guía al escultor para desbastar o eliminar el material sobrante hasta que aflore la imagen del bloque.

Policromía. Un último paso en el proceso escultórico es la aplicación del color a la pieza, lo que ha sido habitual en todos los periodos, salvo en el Renacimiento y el Neoclasicismo que pensaron que la estatuaria clásica no tenía color e imitaron esa apariencia. El procedimiento más utilizado y sencillo es aplicar el color en forma directa sobre la superficie con técnicas al temple o a la cera, y posteriormente barnizarla. A pesar de ello, esta clase de policromía es poco durable ya que se desgasta con rapidez por la humedad, la luz y otros agentes, motivo por el cual se ha perdido con frecuencia.

En el caso concreto de la madera, se manejan técnicas especiales, como el estofado y el encarnado.

Estofado. Se aplica sobre todo en las vestiduras de las imágenes y requiere de una cobertura previa de pan de oro, encima de la que posteriormente se pinta. Una vez aplicado el color, se procede a raspar o bruñir ligera y sutilmente hasta conseguir que aflore el relucir del oro, con ello se logran efectos de brillo, luminosidad y riqueza excepcionales. Se llama de esa forma porque pretende imitar las telas ricas bordadas en oro, llamadas precisamente estofas.

Encarnado. Se usa en la policromía de las zonas desnudas de las imágenes. Consiste en aplicar el color sobre las superficies que previamente se han recubierto de yeso, con el fin de aumentar la consistencia táctil de esas carnaciones o zonas desnudas.

Mosaico

El mosaico es una técnica que se emplea, bien como pavimento o como revestimiento mural, y que maneja como elemento consustancial las teselas, es decir, las piezas que forman el mosaico y que pueden ser de piedra, en cuyo caso son innumerables los materiales y tamaños que se han usado a lo largo de la historia (guijarros, mármol, granitos, piedras semipreciosas como el *lapislázuli* o la *malaquita*), o de pasta vítrea (*esmalte*), más fáciles de cortar y más llamativas porque presentan colores más vistosos y trasparencias. En general, el mosaico que utiliza teselas de piedra se emplea más como pavimento, y, el de pasta vítrea, como revestimiento mural. En ocasiones, y cuando se quiere realzar el mosaico, se emplea también la tesela dorada, que a su riqueza material se une el esplendor de su brillo.

Su utilización como pavimento se remonta al ámbito del arte cretense de donde pasa a Grecia, y de ahí al Imperio Romano, que sería uno de los grandes protagonistas del empleo y difusión del mosaico. Como revestimiento mural, con teselas vidriadas, se conoce su aplicación en Egipto, y, por supuesto, en Roma, donde servía de decoración a las cuevas dedicadas a las musas, de ahí su denominación. De nuevo, la influencia romana impondrá el mosaico al arte paleocristiano y, sobre todo, al arte *bizantino*, momento en el que el mosaico alcanza auge.

Modelo de comentarios de arte

A continuación, estableceremos los puntos básicos para hacer un modelo de comentarios artísticos aplicando todas las metodologías hasta aquí comentadas para analizar la técnica y el material.

Ficha técnica	
Nombre de la obra	
Nombre del autor	
País	Periodo
Época o cultura	Tema
Topología Material pictórico Temática pictórica Volumen Perspectiva Paleta Composición Valoración histórica Composición del pigmento	Soportes Texturas Simbología Iconografía Historiografía-Contexto histórico del autor Lectura iconografía Lectura formal de la obra

UNIDAD II

Arte prehistórico y antiguo



4. La prehistoria: el arte-magia
5. Arte prehispánico
6. El arte en mesopotamia y persia
7. Egipto



Ubicación geográfica

Capítulo 4

Principales zonas de desarrollo del arte franco cantábrico y en la Península Ibérica.



Capítulo 5

Principales zonas de desarrollo del arte prehispánico





Ubicación geográfica

Capítulo 6
Principales zonas de desarrollo del arte en Mesopotamia







Ubicación geográfica

Capítulo 7
Principales zonas de desarrollo del arte en Egipto



Capítulo 4

La prehistoria: el arte-magia

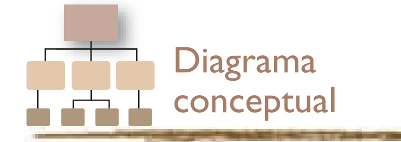


Diagrama conceptual

- **La prehistoria: el arte-magia**
  - Arte prehistórico
  - El arte del Paleolítico
    - La pintura del Paleolítico
    - Temática del arte franco-cantábrico
    - Las cuevas de Altamira
      - Técnicas de pintura parietal
      - Las primeras esculturas
      - Tipologías de la figura parietal
  - El arte del Mesolítico
  - El arte del Neolítico
    - La Edad de los Metales en la Península Ibérica
      - La Edad del Cobre: el Calcolítico
      - La Edad del Bronce
      - La Edad del Hierro

Las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad estuvieron fundamentadas en el deseo de supervivencia e íntimamente relacionadas con el pensamiento mágico religioso. El hombre prehistórico se introdujo en la imagen a través de un rito mágico de captación. Para su mentalidad, lo que se representa como escultura de bulto o de forma parietal (es decir, a través de un mural), se transformará en una realidad: de la misma forma cómo actuaban los magos en la brujería buscando el máximo parecido en la representación de sus figuras.

Arte prehistórico

Se llama **prehistoria** al gran periodo de la humanidad del que carecemos de documentos escritos. En un principio, el hombre no sabía escribir ni había inventado algún tipo de alfabeto o instrumento de transmisión escrita para dejar testimonio de cómo vivía o de cuáles fueron los sucesos más importantes de su quehacer y su tiempo. Con el surgimiento de los distintos tipos de escritura como la cuneiforme y la jeroglífica el hombre pudo dejar relatos y noticias de sus actos.

No se puede establecer con certeza la duración de la prehistoria, pues mientras en Mesopotamia, Egipto o la India hay documentos escritos, es decir, historia, que se remonta a más de 3000 años a.C., en algunas culturas del norte de Europa no existen documentos escritos hasta tiempos del cristianismo. Aún en la actualidad, algunos pueblos podrían considerarse prehistóricos en cuanto al desarrollo cultural que han alcanzado, como es el caso de algunos que se asientan el corazón de África, en el Amazonas o en Oceanía. La prehistoria, como puede advertirse, no es asunto de épocas, sino de desarrollo cultural.

En su proceso evolutivo el hombre fue adquiriendo conciencia de su capacidad creativa en íntimo contacto con la naturaleza, primero para subsistir y más tarde para perfeccionar los utensilios que creaba a merced de los materiales que iba descubriendo.

Con base en el descubrimiento y uso de esos materiales se habla primero de una *Edad de Piedra*, llamada así por el empleo de los instrumentos líticos, principalmente de sílex (también llamado pedernal), la cual se subdividide en tres grandes fases: la paleolítica, la mesolítica que empleó de la piedra tallada y la neolítica que usó de la piedra pulimentada.



Monumento de Stonehenge al sur de Inglaterra, 2000 a.C.

El arte de la Prehistoria

La Prehistoria es el largo periodo que abarca desde la aparición del hombre hasta la invención de la escritura.
Se divide en los siguientes periodos:

- **Paleolítico**
- **Mesolítico.** Periodo de transición entre paleolítico y neolítico.
- **Neolítico.** En el cuarto milenio a.C. aparecieron las primeras ciudades en Oriente medio. En Europa empezaron a crear útiles de metal a partir del tercer milenio, por lo que se habla ya de la Edad de los Metales. Esta etapa se subdivide en:
    - *Edad del Cobre* (tercer milenio a.C.)
    - *Edad del Bronce* (segundo milenio a.C.)
    - *Edad del Hierro* (primer milenio a.C.)



No olvides que...

- El hombre de la Prehistoria vivió en condiciones climatológicas adversas y tuvo que adaptarse a cambios drásticos; la capacidad para fabricar instrumentos fue fundamental para esta adaptación.
- Las primeras manifestaciones artísticas del hombre prehistórico están vinculadas con sus creencias religiosas.
- La aparición de la agricultura constituyó un cambio revolucionario en la forma de vida de los hombres y, por lo tanto, produjo cambios en el arte.

El arte del Paleolítico

Existen obras de gran valor estético –pinturas en cuevas, figurillas y grabados– realizadas por el *Homo sapiens* hace aproximadamente 40,000 años; de ahí que se consideren las primeras obras de arte creadas por el hombre del Paleolítico.

La pintura del Paleolítico

A la pintura del Paleolítico se le ha denominado pintura franco cantábrica porque su radio de extensión abarca sobre todo el sur de Francia y la cornisa cantábrica española, si bien existen otros ejemplos fuera de ese ámbito. Entre los principales yacimientos pictóricos pueden citarse las cuevas francesas de Lascaux, Niaux y Trois Fréres y, en especial, las de Altamira en Santillana del Mar, España, junto con otros conjuntos descubiertos en este país, como El Castillo y La Pasiega en Cantabria, Cándamo en Asturias o El Parpalló en Gandía, Valencia.

La **pintura parietal o arte mural** se desarrolló durante el largo periodo del Paleolítico superior. Los investigadores intentan explicar la ubicación de estas obras con base en las rudas condiciones del clima que, a finales de la glaciación Würm, obligarían a los pintores a realizar su trabajo en el interior de las cuevas.

La técnica empleada para la ejecución de estas pinturas admira por la sencillez de su factura y su larga perdurabilidad. Los instrumentos usados para extender los colores eran los dedos de los autores o pinceles elaborados con cerdas. En ocasiones se servían de un buril de sílex para contornear la figura, a modo de un rudimentario esgrafiado.

Para crear los colores, utilizaban grasa animal como aglutinante a la que añadían diferentes pigmentos. Se sabe por investigaciones actuales que los productos más empleados eran el óxido de manganeso para obtener tonalidades negro-violáceas y el óxido de hierro que ofrecía una gama entre rojo y ocre. También se usaba el carbón y, en algún caso, la sangre. Este procedimiento graso resultó ideal para conseguir una adherencia perfecta sobre las porosas rocas de las cuevas, de modo que, absorbidas por éstas y mantenidas en condiciones constantes de humedad, temperatura y ausencia de luz, las pinturas han permanecido durante miles de años prácticamente inalteradas.

Para la ejecución de estos murales, sobre todo en las últimas fases del Paleolítico, se recurrió al aprovechamiento de salientes con el fin de aumentar la sensación de volumen, o a la degradación tonal, que consistía en producir cambios en la intensidad de los colores para sugerir bulto, efecto especialmente visible en los rojos-ocre fusionados con el negro-carbón. Con todo esto, se conseguía un alto grado de realismo que, junto con el tratamiento de las proporciones, lograba una sugerencia realista de las figuras.

En cuanto a la perspectiva, fue evolucionando con la experiencia de sus artífices. Entre los estilos más comunes destaca la *perspective tordue* (perspectiva torcida), que exige diferentes puntos de vista; por ejemplo, dado un bisonte de perfil, los cuernos se presentan de frente. A su vez, el perfil absoluto, implicaba dibujar la figura siguiendo una línea paralela a su contorno, mientras que la visión de tres cuartos suponía un mayor naturalismo en la representación. La temática de estas pinturas era principalmente animalística. Bisontes y caballos constituyen las figuras más frecuentes, aunque también se representaron jabalíes, venados y algunas figuras humanas, que parecen ser hechiceros disfrazados con piel de animales.

Temática del arte franco-cantábrico

La interpretación del arte franco-cantábrico ha sido el tema principal de atención de los investigadores en el presente siglo. Dos teorías se han formulado acerca de su significado y finalidad. La primera, llamada mágica, la más verosímil, fue elaborada por el abate Henri Breuil (1871-1961) y se fundamenta en un hecho histórico: la necesidad imperiosa de cazar del hombre paleolítico. En esa remota época, el sistema depredador de subsistencia obligaba a la humanidad a una dependencia vital respecto de sus presas, por eso, según este autor, se idearon rituales de magia simpática o de atracción. Se creía que representando en forma pictórica a un animal, se produciría su caza. De ahí que las figuras se realizaran del modo más realista posible, pues se pensaba que, cuanto más se pareciera al natural, más posibilidades habrían de apresarlo. Asimismo, ante el temor a la extinción de las manadas de caza, surgió una magia de la procreación, por la que se hacían representa-



Pintura en la gruta de Lascaux, Francia.

ciones de animales preñados, con el propósito de estimular la reproducción, pues constituía su medio de alimentación. Otra creencia similar, pero en sentido inverso, era no representar animales dañinos para los humanos, como el oso, el mamut o la serpiente.

De acuerdo con esa interpretación, se comprende la temática animalística y la distribución de las figuras en las cuevas, donde la composición no existe, ya que los animales han sido pintados individualmente y, por consiguiente, no constituyen una escena ni son partícipes de una misma acción. De hecho, no existen referencias espaciales, las figuras no se sitúan en un paisaje real, sino "como flotando" en un espacio vacío. Por otro lado, cada figura adopta una postura distinta: de pie, comiendo, durmiendo, etc. Respecto de la visión del espectador, no están todas en el mismo plano, sino unas hacia arriba, otras hacia abajo o de lado.

Todo esto llevó al abate Breuil a confirmar el sentido mágico de estas obras, que no tendrían, para él, un carácter narrativo ni decorativo, sino ritual. Así, cada animal habría sido pintado en una ceremonia individual, suponiendo el conjunto una suma de pinturas rituales yuxtapuestas.

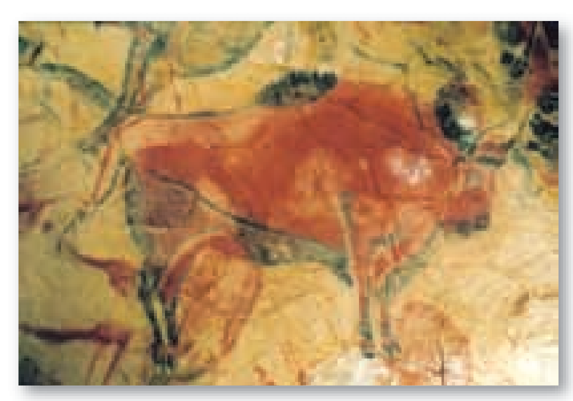
La interpretación sexual fue obra del investigador André Leroi-Gourhan (1911-1986). Tras someter varios yacimientos pictóricos a un exhaustivo método de recopilación y catalogación de formas, concluyó que los animales más representados eran los bisontes y los caballos, y que ciertos signos más o menos abstractos hallados junto a las figuras constituían señas sexuales que los definían. Esto le llevó a conformar pares de figuras según la orientación sexual de los signos que las acompañaban: el caballo, por ejemplo, se identificaba con lo masculino y el bisonte con lo femenino.

Otros autores, quizás con menos fortuna, han propuesto una clasificación formal en torno a la organización tribal o por familias, pero tanto estas teorías sociales, como la de Leroi-Gourhan han resultado controvertidas y polémicas para la mayoría de los eruditos.

Las cuevas de Altamira

Las cuevas de Altamira (Santander, Cantabria) fueron descubiertas en 1875 por Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), pero transcurrieron varios años hasta su reconocimiento por la comunidad científica, ya que, dada su excepcional calidad, en un principio se consideraron falsificaciones. Al abate Breuil se debe su mayor estudio y difusión internacional.

La temática es animalística, y abunda sobre todo en los bisontes, con 20 ejemplares pintados en diversas posiciones sobre las bóvedas de las grutas, las cuales ocupan una extensión de 100 metros cuadrados.



Bisonte de Altamira.

Estas pinturas emplearon la técnica grasa, que ha permanecido adherida en la porosidad de la roca, ejecutada con rudimentarios pinceles y a la luz de pequeñas lámparas, pues el interior de las cuevas es oscuro. El modo de realización de estos testimonios murales, los trazos lineales en negro-carbón son complementados con otros, más amplios, en la gama de la tonalidad marrón-ocre, produciendo una degradación tonal que sugiere bulto. El uso de las salientes de las rocas proporciona una mayor sensación de relieve. Por otra parte, las proporciones del diseño están perfectamente adaptadas a las medidas reales, con uso del perfil absoluto, todo lo cual da lugar a una gran sensación de naturalismo. En cuanto a la profundidad, no existe, ya que no interesa representar un fondo paisajístico, que no parece convenir a la finalidad de estas pinturas. Más aún, los bisontes se sitúan "flotando" sobre la bóveda, sin una referencia espacial con creta. Su gran realismo y su localización dispersa llevaron a



Pintura rupestre en Bhimbetka, India, aproximadamente 9000 a.C. Este es un ejemplo de pintura rupestre de una zona no occidental.

Las pinturas de las Cuevas de Altamira, en Santander, España, son tal vez el ejemplo más representativo de las pinturas realizadas en el Paleolítico. Este tipo de obras apareció principalmente en dos regiones: el sur de Francia y la zona cantábrica española. Sus principales características son:

- Sus grandes proporciones.
- El aprovechamiento de las salientes de las rocas para dar mayor realismo a las presentaciones.
- La ausencia de figuras humanas.
- El empleo de negros, rojos y ocres obtenidos de manera natural.
- Los contornos de las figuras remarcados con color negro.
- Reflejan las preocupaciones propias del cazador, cuya vida dependía de las presas que fuera capaz de cazar.

Breuil a formular su teoría sobre el sentido mágico-ritual de la pintura. Además, esta teoría se apoya en las yuxtaposiciones de los animales en diversas posiciones, lo que le confiere al grupo un valor aditivo totalmente contrario al carácter narrativo y carente de cualquier tipo de composición. Esta interpretación adquirió mayor fuerza tras su comparación con los descubrimientos de pequeñas estatuillas cuyo sentido mágico estaría muy próximo al de la pintura parietal.

Técnicas de pintura parietal

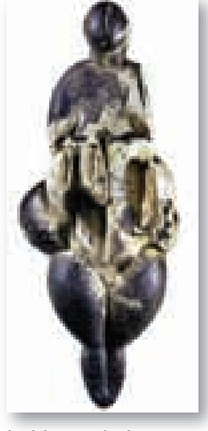
Básicamente las técnicas de la pintura parietal son las siguientes:

- **Soplado**. Pulverización de pigmento mineral y soplado a través de un hueso hueco.
- **Delineado**. Con la yema del dedo el hombre delinea sobre la superficie las formas básicas, para identificar al animal, comunidad o actividad.
- **Taponado**. Se impregnaba una esponja vegetal con el aglutinante de pigmento vegetal o mineral y se tapona la superficie pictórica.

Los **materiales utilizados** fueron pigmentos minerales como oxido de hierro, carbón, arcilla y pigmentos vegetales como la clorofila de diferentes plantas.

Los **soportes** son puramente parietales, variando según la orografía de la zona: paredes o techos de cuevas y bloques de piedra. La formas fueron básicamente representaciones humanas o animales:

- **Animales**. Aparecen pintados como desearía encontrarlos el hombre (acéfalos, degollados, durmiendo, etc.). Las hembras nunca aparecen heridas, sino, en ocasiones, preñadas, dado el deseo de reproducción del hombre prehistórico. También, en forma ocasional, representan figuras animales superpuestas.
- **Representaciones humanas**. Representaciones masculinas en actitud de danzantes, guerreros o actividades comunitarias, como la recogida de la miel. Son mucho más frecuentes las representaciones tipológicamente llamadas **venus**. Éstas son representadas con atributos sexuales muy destacados como pechos y nalgas, y con los brazos apenas desdibujados, sin rasgos faciales distintivos, como corresponden al mundo mágico y a los cultos de la fertilidad.



La Venus de Lespugue.

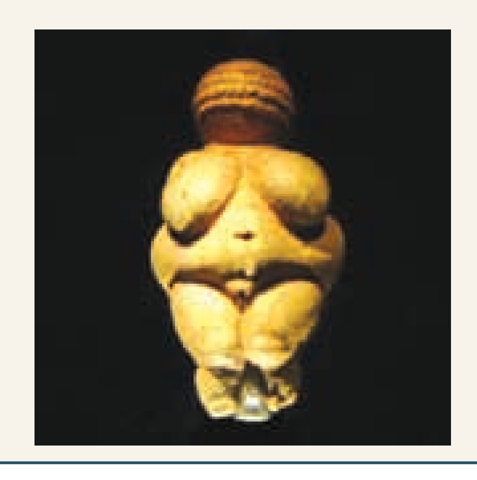
Venus de Willendorf

25 000 – 18 000 a. C

Piedra Caliza 11 cm

Museo de Historia Natural de Viena

Fue esculpida en piedra caliza y muestra restos de coloración rojiza. Fue descubierta por Hugo Obermaier. Sus rasgos evidencian la necesidad de dar forma y exteriorizar la fascinación ante la mujer: una cabeza sin facciones, pechos prominentes, ombligo muy definido sobre el vientre generoso, formas redondeadas y cálidas que mitifican la fertilidad. Es considerada una de las primeras esculturas del arte universal.



Las primeras esculturas

Las más importantes son las **venus**, pequeñas esculturas relacionadas con el culto a la fecundidad. Los ejemplos más significativos son la Venus de Willendorf y la Venus de Lespugue.

Tipologías de la figura parietal

Las tipologías en sí, las podemos diferenciar según el avance del significante y significado de lo que se pretende representar.

- **Lineal**. Representa sesgadamente las formas del animal o ser humano.
- **Macroesquemática**. Representan actividades cotidianas humanas, así como utensilios y herramientas de caza o ajuares. El espectador puede adivinar perfectamente lo que está observando.
- **Antropomorfa**. Representa, por medio de signos, conceptos religiosos o códigos herméticos sólo inteligibles por la élite de la comunidad (lenguaje hermético).

El arte del Mesolítico

Existen muestras de pintura de este periodo en la franja del Levante español, que va desde Cataluña hasta Valencia. Sus principales características son:

- Se hallan en zonas consideradas abrigos naturales (barrancos).
- Tienen carácter descriptivo; es decir, describen escenas.
- Presentan un estilo esquemático.
- Están realizadas en un solo color.
- Muestran figuras humanas con una clara diferenciación entre sexos.
- Se distingue también una jerarquización social entre los representados.

El arte del Neolítico

Grandes enterramientos colectivos que poseen un sentido religioso, fueron elaborados a partir del tercer milenio a.C.

Los principales tipos de construcciones megalíticas son:

- **Menhir**: constituido por una piedra colocada de forma vertical.
- **Cromlech**: consiste en menhires colocados de manera circular.
- **Dolmen**: construido con dos megalitos verticales sobre los que se sitúa uno horizontal.
- **Cuevas**: formadas por una sucesión de dólmenes.

La Edad de los Metales en la Península Ibérica

La Edad del Cobre: el Calcolítico

A partir del tercer milenio a.C. se producen importantes manifestaciones en la Península Ibérica.

El megalitismo

Las construcciones del megalitismo –es decir, las realizadas con grandes piedras– tuvieron varias funciones: albergar enterramientos colectivos, constituir santuarios o delimitar los asentamientos de las distintas comunidades.

La Península Ibérica es la zona que alberga los ejemplos más importantes en el ámbito mediterráneo.

La cultura de Los Millares

Esta cultura se inició a mediados del tercer milenio a.C.

Se extendía por una amplia franja del sudeste peninsular y toma su nombre del yacimiento hallado en Santa Fe de Mondújar, Almería. Su principal característica son los enterramientos colectivos en construcciones megalíticas.

El poblado de Los Millares se situaba en un lugar estratégico, una zona elevada rica en minerales, y estaba rodeado por una triple muralla dentro de la cual se congregaban numerosas cabañas circulares. Afuera de ella se hallaba una importante necrópolis formada por gran cantidad de túmulos funerarios y construcciones de tipo megalítico a las que se llegaba por medio de un corredor que desembocaba en un espacio circular.

La cultura de vaso campaniforme

Se desarrolló en lugares como Ciempozuelos, Carmona o Palmera a finales del tercer milenio a.C. El vaso campaniforme forma parte de un tipo de cerámica asociada con los ajuares funerarios de los personajes más ricos o poderosos de sus poblados. La calidad de estos vasos y el hecho de que se hayan encontrado en los ajuares mencionados han contribuido a que se consideren artículos de lujo.

La Edad del Bronce

En el segundo milenio a.C. apareció en la Península Ibérica un conjunto de culturas que conocían la metalurgia del bronce, un metal, desconocido hasta entonces, que se produce aleando estaño y cobre.

Las culturas más significativas de esta época son:

La cultura de El Argar

Se desarrolló en Almería y los poblados pertenecientes a esta cultura se sitúan en zonas altas de difícil acceso. De sus ajua-

res funerarios se han conservado joyas de oro y plata, y armas que indican la existencia de individuos con mayor riqueza.

El bronce valenciano

Se localiza en el área levantina y los asentamientos relacionados se organizaban en poblanos fortificados. En esta cultura los enterramientos se encontraban alejados de los poblados, se realizaban en cuevas naturales y en cuevas artificiales o chistas.

La cultura de Las Motillas

Se situó en la zona sur de la meseta, en las provincias de Albacete y Ciudad Real. Sus poblados estaban situados en montículos artificiales y fortificados con doble muralla. En el centro del poblado se levantaba una torre, en cuyo derredor se distribuían las viviendas de forma irregular.

La cultura de Las Cogotas

Se asentó en Ávila y estaba formada por grupos humanos dedicados fundamentalmente a la agricultura y la ganadería; se piensa que, incluso, practicaban la trashumancia. Elaboraron una cerámica característica realizada con una técnica de escisión (colocaban el barro siguiendo un dibujo previo).

La cultura del bronce atlántico o castreña

Se localiza en el noreste de la Península Ibérica. En esta área se desarrolló una cultura basada en el asentamiento en castros, poblados fortificados en lugares elevados que incluían viviendas de planta circular o elíptica.

La cultura talayótica

Se desarrolló en Mallorca y Menorca. Esta cultura surgió en asentamientos fortificados cuya actividad fundamental era la ganadería. Las construcciones más significativas fueron:

- **Talayots.** De forma parecida a una atalaya o torre de vigilancia. De estas edificaciones se origina el nombre de esta cultura.
- **Taulas.** Monumento megalítico propio de las islas Baleares, compuesto por una gran piedra dispuesta verticalmente que sujeta a otra situada horizontalmente.
- **Navetas.** Construcciones de planta alargada; su forma recuerda una embarcación invertida.

La Edad del Hierro

Tienen lugar durante el primer milenio a.C. La metalurgia característica fue introducida en la Península Ibérica por pobladores procedentes de Europa central. La cultura más representativa de esta edad es la de los campos de urnas, que se ha encontrado en Cataluña, Aragón y Navarra.

Estos pueblos se organizaban en aldeas formadas por agrupaciones de cabañas circulares. Tenían por costumbre incinerar a sus muertos y depositar sus cenizas en urnas cerámicas que enterraban.

<table>
<tr><td rowspan="3">Paleolítico</td><td>Inferior</td><td></td><td>78 000 a.C.</td></tr>
<tr><td>Medio</td><td></td><td>100 000 a.C.</td></tr>
<tr><td>Superior</td><td></td><td>40 000 a.C.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Mesolítico</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2">Neolítico</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td rowspan="10">Edad de los Metales</td><td rowspan="3">Cobre</td><td>Megalitismo</td><td rowspan="3">3 000 a.C.</td></tr>
<tr><td>Los Millares</td></tr>
<tr><td>Vaso campaniforme</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Bronce</td><td>El Argar</td><td rowspan="6">2 000 a.C.</td></tr>
<tr><td>El bronce valenciano</td></tr>
<tr><td>Las Motillas</td></tr>
<tr><td>Las Cogotas</td></tr>
<tr><td>El bronce atlántico</td></tr>
<tr><td>La cultura talayótica</td></tr>
<tr><td>Hierro</td><td>Campos de urnas</td><td>1 000 a.C.</td></tr>
</table>



Línea del Tiempo

35 000 a.C. Paleolítico superior

30 000 a.C. Inicios del estilo I
Franco-cantábrico
Dibujos lineales con las manos sobre arcilla

23 000 a.C. Inicios del estilo II
Venus de Willendorf y Laussel

17 000 a.C. Inicios del estilo III
Pinturas de Lascaux

15 000 a.C. Inicios del estilo IV
Niaux, Trois Frres y Altamira

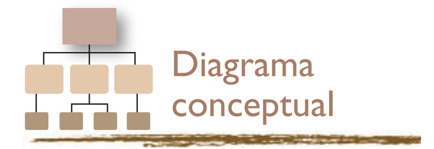
6 000 - 1 500 a.C. Pintura levantina

5 500 a.C. Neolítico

4 000 - 1 500 a.C. Arquitectura megalítica

Capítulo 5

ARTE PREHISPÁNICO



- **El arte prehispánico (a)**
  - Arte prehispánico en Mesoamérica
    - Etapas del arte prehispánico en Mesoamérica
    - Evolución de la arquitectura en Mesoamérica
  - Cultura olmeca
    - Escultura
    - Cerámica
    - Arquitectura
      - La Venta
  - Cultura teotihuacana
    - Arquitectura
      - Trazo de la ciudad
      - Pirámide de Quetzalcóatl
      - Elementos creativos
    - Pintura
    - Escultura
    - Cerámica

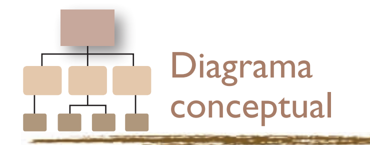


Diagrama conceptual

- **El arte prehispánico (b)**
  - Cultura zapoteca
    - Arquitectura
    - Escultura
    - Arte funerario
      - Tumbas de Monte Albán
      - Urnas funerarias
  - Cultura azteca
    - Concepción del arte
    - Arquitectura y escultura
      - Templo Mayor
  - Culturas de América del Sur
    - Cultura Inca
      - Perú
      - Bolivia
    - Cultura Condorhuasi

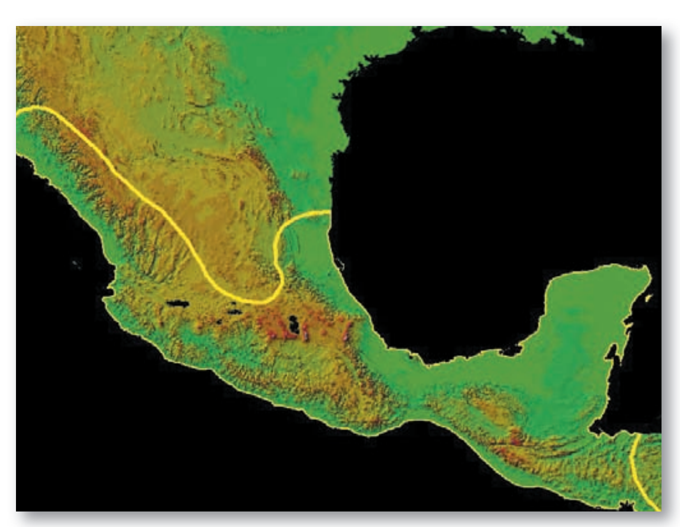
El arte prehispánico en Mesoamérica

Mucho se ha discutido sobre el origen del hombre en América. Las teorías más aceptadas señalan que éste llegó al continente americano desde hace 30 mil años o más, durante la última glaciación. En el Estrecho de Bering, el hielo formó un puente entre los continentes asiático y americano, lo que favoreció las migraciones sucesivas por Alaska probablemente en busca de mejores condiciones de subsistencia.

Estos hombres nómadas ocuparon de manera gradual el continente americano y crearon distintos grupos humanos. Pasando por diferentes etapas culturales, algunos núcleos establecieron pequeñas comunidades, lo que les permitió quedarse en un solo lugar y volverse sedentarios.

No obstante, fue hasta 5 mil años antes de nuestra era cuando apareció el cultivo del maíz, alrededor del cual se establecieron los primeros elementos de civilización sedentaria entre las regiones comprendidas entre México y Perú.

El término **Mesoamérica** fue creado por el investigador alemán Paul Kirchhoff para designar el territorio del continente americano comprendido entre parte del norte de la República Mexicana hasta Guatemala y Belice, ya que esta zona presenta una serie de elementos semejantes que permiten englobarla, a grandes rasgos, en un marco común. Entre ellos podemos mencionar la agricultura, con el maíz como cultivo principal.



Mesoamérica.

Las culturas mesoamericanas llegaron al conocimiento de la Astronomía para fijar las épocas de cultivo y cosecha, y estructuraron un preciso cómputo del tiempo. Su organización social era comunal, de gobierno teocrático y de política militarista.

Fue común en estas culturas la construcción de centros ceremoniales. En todos ellos, los ejes de planificación fueron trazados de acuerdo con los puntos cardinales. Otro rasgo característico de las culturas de Mesoamérica fue la superposición periódica de las estructuras arquitectónicas y la pirámide como basamento ideal de los templos.

Etapas del arte prehispánico en Mesoamérica

Horizonte arcaico (3 000 a.C. a 1800 a.C.). Fue una etapa formativa: los hombres eran cazadores y recolectores, su vida era sedentaria, comenzaron a cultivar el maíz y desarrollaron indicios de una organización social.

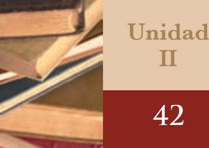
Horizonte preclásico o formativo (1800 a.C. a 1300 a.C.). Su economía se basaba en la caza, pesca, recolección de flores y frutos así como en el cultivo del maíz, calabaza y frijol. Su cerámica fue utilitaria y ritual. Utilizaron la técnica del pastillaje, que consiste en aplicar pedacitos de barro sobre un núcleo básico del mismo material; los detalles se afinaban por medio de incisiones hechas con la uña o un punzón de madera o hueso. Las imágenes más representadas fueron figuras femeninas que simbolizaban la fecundidad y la fertilidad.

Aún no hay una marcada diferenciación social. Tienen la costumbre de enterrar a los muertos y ponerles ofrendas de barro y cerámica.

Horizonte preclásico medio (1300 a.C. a 800 a.C.). El adorno personal se enriqueció utilizando pintura corporal, sellos y pintaderas en barro. Se elaboraron tejidos de algodón y de otras fibras. Fabricaron máscaras de barro, espejos de pirita y joyas.

Sus actividades económicas se diversificaron en caza, pesca y agricultura. Al aumentar la población, se formó una estructura social más compleja. En lo que respecta a su religión, se practicaba el chamanismo, en el cual un sacerdote-brujo es el intercesor entre la población y los dioses. Profesaban culto a divinidades del agua o del fuego, representados con características de influencia olmeca, como el jaguar. La región olmeca del Golfo tuvo un gran impulso cultural. Su cerámica votiva adquirió un estilo maduro y empleó una técnica más elaborada. Realizaron vasijas zoomorfas y otras que muestran su estratificación social como chamanes, músicos, bailarines, acróbatas, enanos, guerreros, jugadores de pelota y mujeres encintas. Los rasgos de los personajes tienen rasgos con características olmecas, como son la boca atigrada y los ojos rasgados. Sus casas y templos son chozas de colores vivos elevadas sobre basamentos de tierra con escaleras.

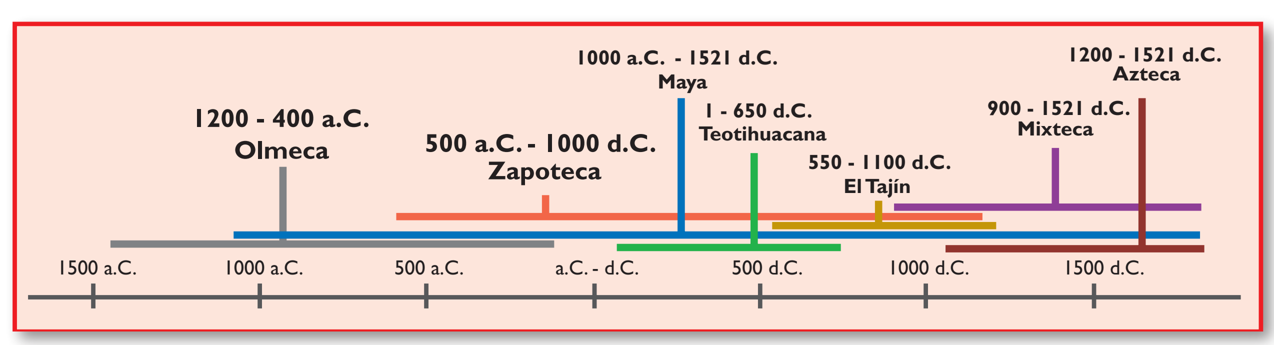
Horizonte preclásico (800 a.C. a 100 a.C.). La influencia olmeca se extendió por Puebla, Morelos, Teotihua-



can, Valle de Bravo, Jalisco, Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Costa Rica y Panamá. A los olmecas se les considera la **cultura madre** de las civilizaciones que se desarrollaron posteriormente. Realizaban la técnica del tallado y el pulido de piedras duras. Su escultura es colosal, practicaban relieve en piedra. Se afianzó la clase sacerdotal y, como prácticas religiosas, hacían la deformación craneana, la mutilación dentaria, los sacrificios humanos y el autosacrificio. Crearon un calendario ritual, un sistema de numeración vigesimal y la escritura gráfica. Iniciaron los centros ceremoniales que dieron lugar a las primeras pirámides.

La cerámica ritual olmeca poseía una decoración raspada o excavada. Iniciaron la pintura al temple, en ella manifestaban los atributos del hombre-jaguar con garras y manos.

Paradójicamente, utilizaron la rueda en la fabricación de juguetes y otros objetos; pero no en el terreno tecnológico. Sus zonas de mayor esplendor fueron los centros ceremoniales de La Venta, San Lorenzo, Tenochtitlan y Tres Zapotes. Sus características principales son la escultura colosal, la arquitectura en tierra y las **grandes cabezas de piedra** que rebasan los 2.50 metros de altura y pesan cerca de 14 toneladas. Estas cabezas ostentan una especie de yelmo. Sus labios son gruesos y su nariz ancha, con rasgos mongoloides o negroides. Se manifiesta cierta "petricidad", que es la adecuación de la forma esculpida al material pétreo. Elaboraron estelas y altares en alto y bajo relieve con figuras de jaguares estilizados, glifos y numerales. Se organizaban en torno de los centros ceremoniales los cuales fueron religiosos y cívicos,



Evolución de la pirámide escalonada.



Pirámide de Gizeh.



Teotihuacan, Pirámide de la Luna.

Comparación de la pirámide egipcia con la mesoamericana	
Egipcia	**Mesoamericana**
1. Destinada a perpetuar la memoria del faraón. 2. Empleada para ocultar su tumba. 3. Geométricamente es una pirámide.	1. Superposición de elementos troncopiramidales, troncocónicos y de variantes. 2. Sirvió de basamento al templo de la plataforma superior al que se asciende por escaleras. 3. Su fin era realzar la efigie del dios en el interior del templo. 4. Sólo los sacerdotes tenían acceso al templo. 5. Las multitudes de fieles estaban al pie de la pirámide.

Características comunes de las culturas mesoamericanas	Principales características socioculturales mesoamericanas
• Los centros ceremoniales tienen preponderancia. • Utilizan el basamento escalonado para sostener el templo. • Hay superposición de edificios. • Empleo de la escritura glífica. • Sistema de numeración vigesimal. • Calendario ritual de 260 días y otro solar de 365 días. • Celebración de sus fiestas en fechas determinadas. • Con canchas de juego de pelota con anillos o marcadores. • Adoración de varios dioses similares. • Manejo de un principio de dualidad: hombre-dios, vida-muerte. • Concepción cosmológica. • Creencia en otros mundos y en el más allá. • Llevaron a cabo sacrificios humanos y el autosacrificio. • Usaron el bastón plantador o coa. • Producción de aceites y bebidas con la chía. • Con el maguey o agave fabricaron papel y pulque. • Cultivo de cacao y maíz. • Realizan manuscritos o "códices" doblados como biombos. • Contaban con mercaderes especializados. • Utilizaron los espejos de pirita. • Emplearon ornamentos como los bezotes.	• Casta sacerdotal con una compleja organización de dioses. Los principales son los de la Tierra, el fuego, la lluvia y los dioses agrícolas que propician la fertilidad. Después surgen los dioses guerreros. • Calendario ritual perfecto • Sistema de numeración vigesimal y escritura glífica. • Fijaban fechas y ritos para las ceremonias religiosas. • Planificaban sus eventos ceremoniales. • Promovían la edificación de templos. • Desarrollaron artes destinadas al culto. • Desarrollan una diversificación social según su trabajo. • Llevaron a cabo un intenso intercambio comercial dentro y fuera de sus zonas. • Crearon una milicia protectora. • Elaboraron utensilios de piedra y hueso y, más adelante, de metal.

conformados por templos, pirámides, plazas y plataformas, donde se llevaban a cabo procesiones y danzas. Algunos de estos recintos contaban con palacios y residencias para las autoridades religiosas y civiles. Había diversos edificios con funciones específicas como administración, enseñanza, ejercicios, oficios, canchas de juego de pelota y espacios abiertos para el tianguis o intercambio de mercancías.

Evolución de la arquitectura en Mesoamérica

Las primeras construcciones fueron en barro y luego se utilizó la piedra. Inicialmente, la pirámide era troncocónica con cuatro cuerpos escalonados unidos mediante tramos de escaleras y rampas. La pirámide fue el basamento de los templos y se hizo la costumbre de superponer las construcciones.

En el Horizonte preclásico superior se compactaron los basamentos y las plataformas de barro. Se realizaron adobes secados al sol, se efectuó la extracción y corte de las piedras. Asimismo, se manejó la argamasa como aglomerante, y para proteger la construcción se recubre con piedras y estucado; en los inicios, se utilizan escaleras y pilares. La pirámide escalonada es un elemento indispensable en la construcción religiosa.

Olmecas

Los olmecas son un antiguo pueblo del sur del Golfo de México cuyo esplendor abarca aproximadamente del año 1500 al 900 a.C. Se localiza principalmente en Veracruz y Tabasco. Su influencia se extendió en forma gradual hasta el Valle de México y los actuales estados de Oaxaca y Guerrero.

Los olmecas, cuyo nombre significa "habitantes del país del hule", fueron los primeros en emplear la piedra en la arquitectura y escultura, a pesar de tener que extraerla de los montes de Tuxtla, a 97 km al este de Tula.

Su sistema de escritura glífica fue el precursor de los jeroglíficos mayas, y es probable que el famoso calendario maya

se haya originado en la cultura olmeca. Practicaban la observación del movimiento de los astros. Esta civilización dejó establecidos patrones de cultura que influyeron en sus sucesores en los siglos venideros; por ello se le considera como la "cultura madre" de la civilización mesoamericana.

La clase sacerdotal estaba afianzada. Tenían el concepto religioso del hombre-jaguar considerado el dios de la lluvia. Practicaban la deformación craneana, la mutilación dentaria, los sacrificios humanos y el auto sacrificio. Utilizan un calendario ritual y el sistema de numeración vigesimal.

Escultura olmeca

Sus obras escultóricas incluyen tanto las colosales cabezas masculinas de basalto con una especie de yelmo de 2.7 metros de altura y 25 toneladas de peso, así como pequeñas estatuillas de jade. Sus características faciales son labios gruesos y nariz ancha, rasgos negroides o mongoloides. Hicieron grandes adelantos en la técnica de tallado y pulido de piedras



Colosal cabeza Olmeca.

duras así como del relieve. Utilizaron la técnica de la "petricidad", que consiste en adecuar la forma esculpida al material rocoso o pétreo. Emplearon el jade, y erigieron monumentos conmemorativos fechados. Los escultores olmecas supieron, como ningún otro escultor de la época prehispánica (tal vez con excepción de los aztecas), sacar todo el partido posible a la textura y apariencia del material que trabajaban, tanto en las esculturas monumentales como en las cabezas, estelas y altares, así como las litúrgicas de tamaño pequeño como hachas, figuritas humanas y zoomórficas ejecutadas en piedra; las primeras, en material basáltico y áspero, las segundas, en materiales finos y lisos.

Cerámica

La cerámica de los olmecas es ritual, con decoración raspada o excavada. Son iniciadores de la pintura al temple, y en el tallado de la cerámica manifiestan los atributos del hombre-jaguar como sus garras, encías, cejas, manchas, etcétera. Manejaron la rueda para elaborar juguetes y otros objetos de barro, pero, no la usaron de un modo tecnológico y tampoco utilizaron el torno. El estilo olmeca representa una concepción del cosmos fincada en **valores absolutos**.

Arquitectura

Los olmecas se organizaron en torno a centros ceremoniales con construcciones de tierra. Edificaron templos, las primeras pirámides, plazas y plataformas para las procesiones y danzas. Asimismo, poseían palacios y residencias para las autoridades religiosas y civiles. Contaron con edificios para la administración, enseñanza, ejercicio de oficios, canchas de juego de pelota y espacios abiertos para el tianguis.



Pirámide de los Nichos, Tajín.

La Venta

Se localiza en el actual estado de Tabasco. Allí se encuentra la máxima expresión del arte olmeca.

Sus construcciones son de barro recubiertas de piedras pulidas y tierras compactadas y coloreadas. Su gran pirámide está orientada de norte a sur. Un extremo es escalonado y tiene monolitos esculpidos.

Tiene características típicas de la arquitectura mesoamericana con su pirámide truncada como basamento para el templo, se trata de una sabia disposición de plataformas y escalinatas que integraban las plazas junto con los templos.

Manifestaron una gran capacidad para manejar grandes espacios abiertos, orientados hacia los cuatro puntos cardinales.

Teotihuacan

La historia de Teotihuacan se ubica en el Horizonte clásico, en la zona cultural del altiplano central. Su inicio se plantea aproximadamente de 150 a.C. a 750 d.C. La palabra Teotihuacan significa "lugar donde los hombres se convierten en dioses".

Los teotihuacanos estaban ubicados en zonas fértiles, lo cual les permitió practicar la agricultura de temporal y de riego. Su cultura estaba fundamentada en la religión y dio origen a la conformación del centro ceremonial más grande e importante de Mesoamérica. Su ubicación geográfica originó el comercio que dio lugar al mercado más grande de América. Era un centro geográfico, político, comercial, religioso y cultural de gran trascendencia, que no requería de la milicia para sostener su poderío cultural y social. Su organización era compleja, conformada por varios estratos. El gobierno fue teocrático, integrado por una casta sacerdotal que tenía gran poder y que, por lo general, se encontraba formada por nobles; también existían comerciantes, artesanos de diferentes especialidades, músicos, bailarines, agricultores, artistas, militares, etcétera.



Teotihuacan.

Arquitectura

La planificación urbanística de Teotihuacan no sólo se encuentra en el centro, sino que toda ella responde a una ubicación precisa. Además del eje principal de la ciudad, que corre de norte a sur, la avenida Este (este-oeste) divide el centro en cuatro partes. Las grandes pirámides del Sol y la Luna (200 a.C.) el templo de Quetzalcóatl (II y III d.C.), y la Ciudadela son los elementos más característicos. Ésta es una enorme plataforma de 400 metros de largo que sostiene pirámides, templos y altares. Al fondo del patio principal se levanta el palacio de Quetzalcóatl: la pirámide está recubierta por piedra labrada con forma de tablero sobre un talud de seis cuerpos, el cual rompe el sentido de ascenso; más tarde se ornamentaría con imágenes de los dioses Quetzalcóatl (serpiente emplumada) y Tláloc (dios de la lluvia) y con numerosos elementos marinos y conchas. El talud es el cuerpo inclinado de la pirámide por medio de tableros, los cuales son elementos horizontales salientes de una estructura.



Templo de Quetzalcóatl.

Destaca su marcada monumentalidad, su simplicidad geométrica, su armonía con el paisaje circundante y por sus pirámides escalonadas. La pirámide de Quetzalcóatl es un caso único dentro de la sobriedad reinante en la arquitectura teotihuacana. Integra la escultura de bulto a la arquitectura. Su fachada principal sería tapada después por una pirámide de tableros lisos. Alrededor de estas pirámides superpuestas se construyó la Ciudadela, la cual estaba formada por plataformas elevadas coronadas por templos secundarios, rodeaba como un recinto la plaza central hundida con sus templos principales al fondo y una plataforma baja en medio, destinada a las danzas rituales.

Trazo de la ciudad

La ciudad estaba constituida por zonas residenciales que circundaban el centro ceremonial. Las calles integraban una cuadrícula compacta de trazo casi regular. Las manzanas medían 57 x 57 metros; cada una ocupada por un "palacio" con una intrincada sucesión de patios.

La Calzada de los Muertos formaba una avenida de norte a sur, cuyo eje estaba alineado con la Pirámide de Quetzalcóatl. La Ciudadela se ubicaba en el corazón de la ciudad.

Las pirámides del Sol y de la Luna eran un centro religioso muy importante que atraía a multitudes de peregrinos de diversas regiones.

Los teotihuacanos eran grandes arquitectos e ingenieros. Utilizaron un riguroso trazo en su centro ceremonial. Orientaron hacia algún punto cardinal sus edificios. Canalizaron el río. Construyeron servicios públicos como desagüe, baños colectivos, centro administrativo, talleres, mercado, teatro y juego de pelota.

Pirámide de Quetzalcóatl

Está orientada hacia el poniente, tiene una gran plataforma que la aísla de los demás edificios, lo que le da un carácter privado y sagrado. Sólo dos edificios más tienen esta particularidad: la Pirámide del Sol y La Ciudadela. La pintura y la escultura se integran perfectamente a la arquitectura. Todos los edificios estuvieron cubiertos de estuco coloreado.

De las alfardas de la pirámide de Quetzalcóatl emergen enormes cabezas de serpientes emplumadas, y en el cuerpo de la pirámide se les encuentra alternado con otra deidad al parecer relacionada con el agua y la lluvia. El edificio consta de seis cuerpos superpuestos, cada uno constituido por un talud sobre el que descansa un tablero decorado ampliamente por serpientes de cascabel que a la mitad del cuerpo muestran un enorme mascarón.

En los taludes de cada uno de los cuerpos, la serpiente ondula su cuerpo en un medio acuático abundante en conchas y caracoles.

En los tableros alternan grandes cabezas de los dioses Tláloc y Quetzalcóatl que, en línea vertical, forman hileras de motivos semejantes. La serpiente, amenazante y agresiva, con sus fauces abiertas y sus ojos incrustados de obsidiana, surge de una flor de plumas que se resuelve luego en un relieve plano e integra su cuerpo ondulante que termina en crótalos estilizados. Entre las ondulaciones de su cuerpo, la máscara de Tláloc, el dios de la lluvia, hace su aparición, tratada de manera geométrica en prismas y círculos, símbolos abstractos de la deshumanización, pero que, al mismo tiempo, la divinizan.



Templo de Quetzalcóatl y Tláloc, detalle.

Elementos creativos

- **Pirámide del Sol.** utilización de un principio de anclaje de piedra destinado a retener los recubrimientos de los taludes, uso de alfardas, contrafuertes y grandes desagües pluviales.
- **Pirámide de Quetzalcóatl.** uso de un sistema reticular de contrafuertes que se recubre con piedras labradas y ajustadas. Esculturas de bulto y tableros fuertemente anclados en el cuerpo del basamento piramidal.
- **Pirámide de la Luna.** alfarda y escalones con un ingenioso corte de las piedras. Se ajustan una con la otra para obtener mayor rigidez y evitar el deslizamiento. El edificio tiene una cimentación muy firme. Empleo de pilares de mampostería para apoyar el techo plano. Los espacios interiores son de mayor amplitud.

De manera excepcional, los teotihuacanos delimitaban el área del juego de pelota colocando en los extremos de la cancha unos marcadores de piedra finamente labrada. Utilizaban un palo para golpear la pelota.

Pintura

Teotihuacan cuenta con ricas pinturas murales al temple y al fresco, elaboradas principalmente con cal y arena fina de cuarzo que sirve de base; su brillo hace que resalten los colores los cuales eran mezclados con savia de maguey. Las pinturas murales se decoraban con flores y frutas, frisos y volutas entrelazadas, así como de motivos marinos de influencia totonaca. En algunas partes también presentan glifos. El desarrollo de su arte es religioso por excelencia, manejan el



Tláloc, Dios de la lluvia.

simbolismo en las imágenes y colores. El color que más se empleó fue el rojo. Su culto principal es a Tláloc, dios de la lluvia derivado del dios hombre-jaguar de influencia olmeca.

Etapas de la escultura teotihuacana

- **Primera.** Su tendencia fue geométrica y abstracta.
- **Segunda.** Integra la escultura a la arquitectura.
- **Tercera.** La arquitectura y pintura son suntuarias. La escultura sólo se utiliza como relieve plano. La tendencia arquitectónica es horizontal.

Etapas de la cerámica teotihuacana

Básicamente se han precisado tres etapas en la evolución de la cerámica teotihuacana:

- **Primera**. Sus formas son preclásicas.
- **Segunda.** Sus vasijas tienen formas diferenciadas con líneas sobrias y esbeltas.
- **Tercera.** Los cajetes son trípodes de fondo plano, paredes ligeramente cóncavas y tapadera cónica.



Figurilla de barro.



Vaso trípode teotihuacano.

Por otra parte, las figurillas de barro tienen un cuerpo totalmente modelado con actitud dinámica. Ya en un segundo periodo, las figuras son de molde con menor fuerza plástica y soltura, pero con mayor ornamentación y belleza.

Mayas

La cultura maya se localiza en Chiapas, parte de Tabasco y, Yucatán, así como en Guatemala, Honduras y parte de El Salvador.

Su cultura y arte se desarrollaron desde el periodo preclásico (2000 a.C. hasta 200 d.C.) que tiene su mayor esplendor en el periodo clásico (250 d.C. a 900 d.C.) y, finalmente, en el periodo posclásico (1000 d.C. a 1400 d.C.).

La arquitectura de los mayas es de las más ricas en Mesoamérica, y sus estilos arquitectónicos son de los más diversos.

Los mayas fueron eminentemente religiosos, dominados por una casta sacerdotal poderosa, los halach unicoob (hombre verdadero), que eran los sumos sacerdotes y caciques todopoderosos que reinaban en cada ciudad maya.

Esta cultura muestra una particular preocupación por el retorno cíclico de los fenómenos físicos. Son incansables observadores de los astros, tienen una innata aptitud para la Astronomía que desarrollan



Calendario maya.

por la necesidad de determinar con precisión las fechas más propicias para el cultivo del maíz.

Su calendario ritual tiene un alto grado de perfección científica y plástica. Son matemáticos por excelencia y los primeros en el mundo en elaborar un sistema aritmético con la concepción del cero. Criterio que les permitió efectuar cálculos y cómputos astronómicos con una precisión y amplitud no alcanzada en el mundo occidental sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Su sistema aritmético era de tipo vigesimal. Preveían con exactitud eclipses y otros fenómenos cósmicos.

Los mayas utilizaron dos calendarios, uno ritual de 260 días divididos en 13 meses de 20 días, y otro solar con 365 días divididos en 18 meses de 20 días con 5 días nefastos. Cada 52 años –siglo mesoamericano– coincidían ambos marcando el fin y el principio de un periodo de vida. El sol era destruido al final de cada ciclo. Estaban organizados en ciudades-estado en el triángulo maya: Copán-Tikal-Palenque.

Cerámica maya

Las formas geométricas de la cerámica maya son sencillas en su primer periodo de 1100 a 800 a.C., lo cual fue común en casi todas las culturas preclásicas. Elaboraban cajetes de doble curvatura, empleaban cuatro soportes mamiformes y también anulares destinados a asentar vasijas de fondo curvo.



Vasija maya.

De 800 a.C. a 200 d.C. usan tipos locales con características decididamente mayas.

De 600 a 900 d.C. (edad de oro de los mayas), las formas son más delicadas, utilizan una rica ornamentación policroma. Las vasijas son labradas en alabastro y gravadas con decoración incisa. Elaboran esculturas de barro.

Los mayas eran mejores dibujantes que escultores. Llevaron el bajorrelieve a un refinamiento superior. Casi no tallaban esculturas de bulto redondo, modelaron exquisitas estatuillas de barro destinadas a acompañar al muerto junto con las ofrendas.

Las figurillas de barro eran hechas de molde, empleaban la técnica del "pastillaje" complementado con incisiones.



Arco maya en saledizo.

Arquitectura maya

Para techar los espacios interiores, los mayas crearon la forma característica de "arco en saledizo" cuya sección remata por lo general en forma trapezoidal, que consiste en ir reduciendo hacia arriba, a partir de cierta altura, el ancho entre dos muros opuestos hasta que éstos casi lleguen a tocarse, para luego sellar la parte superior con una piedra plana.

El principio mismo del "arco maya" reduce el espacio interior de los templos y palacios a una sucesión de estrechos corredores que no reciben luz natural sino a través de puertas (las ventanas o ventilas son escasas en la arquitectura mesoamericana, aunque aparecen algunos casos en la arquitectura maya).



Figurilla maya.

El espacio interior en la arquitectura maya es casi nulo. Sentimiento más escultórico que arquitectónico. La arquitectura está destinada a impresionar a las multitudes de fieles agrupados en el al exterior.

Los espacios exteriores son abiertos, hay grandes plazas dedicadas a las ceremonias y enmarcadas por las escalinatas y plataformas de los templos.

En la escultura arquitectónica predominan las representaciones de su cosmogonía y vida cotidiana para luego ser sustituidos por mensajes glíficos e iconográficos trabajados por medio de estelas y altares.

Copán

Copán era la ciudad donde los astrónomos celebraban sus congresos.

En su arquitectura integran la escultura de bulto. Su trazo urbano es flexible. Construyen el juego de pelota en forma de "I", un patio central donde está la cancha principal con banquetas más o menos anchas en ambos lados, tienen cierta pendiente y rematan en un muro vertical donde se encuentran los marcadores. Tanto los costados de la cancha central como los extremos de los patios cabezales rematan en plataformas elevadas cuya función es alojar templos y servir de tribunas para los espectadores, con acceso mediante escalinatas exteriores.

Los pobladores de Copán juegan golpeando la pelota de hule con algunas partes del cuerpo (rodillas, cadera y quizás codo o puño). La competencia deportiva tenía un marcado sentido o carácter religioso. Algunos bajorrelieves hacen alusión a un jugador decapitado –ganador o perdedor–; en esta cultura la muerte era un honor.

Palenque

Esta zona se localiza en Tabasco, enclavada en la selva.

El Palacio se encuentra trepado sobre una gran plataforma artificial con su característica torre de observación, sus habitaciones no son imbricadas (tejas acanaladas) y cuentan con amplias galerías que corren alrededor del edificio, a modo de portales cuya fachada se cubre de elegantes relieves en estuco o abren hacia patios interiores. Algunos muros interiores llevan unos nichos remetidos.



Palenque.

La crestería está compuesta por dos livianos muros de mampostería en cuña; se hace calada. Los muros exteriores, siguiendo la sugerencia que da la misma sección de la bóveda interior, reducen en forma considerable su espesor y comunican hacia afuera a través de amplios vanos que hacen aparecer sus livianas mochetas como verdaderos pilares. A menudo, los muros interiores se aligeran mediante nichos, y en algunos casos tienen vanos muy pequeños que hacen las veces de ventanas o, más bien, de ventilas.

Palenque rompe con el tradicional temor a las ramificaciones calando múltiples pórticos en su palacio y templos.

Cripta secreta de Palenque: el Templo de las Inscripciones fue construido para ocultar la tumba de algún personaje importante que se conoce como la cripta secreta de Palenque. Posteriormente, se tapó con escombros y se selló con cuidado con una losa de piedra. Una escalera techada con una sucesión escalonada de bóvedas en salidizo comunicaba al nivel del templo con el de la cripta.

Las esculturas en estuco van desde mascarones convencionales de deidades hasta cabezas de sacerdotes, guerreros y ancianos, que manifiestan vigoroso realismo. En contraste con la mayoría de las ciudades mayas, Palenque presenta casi total ausencia de "estelas" esculpidas y escasos ejemplos de altares; en cambio, desarrolla numerosos paneles –esculpidos en piedra o moldeados en estuco– que suele incorporar en los muros de sus edificios. Destaca en el arte de modelar el estuco.

Bonampak

La ciudad de Bonampak contiene uno de los ejemplos más bellos que se conservan de las pinturas murales realizadas por los mayas; éstas fueron pintadas en la edad de oro de la cultura maya clásica.

Su pintura tiene un enorme valor documental, refleja un gran dominio de la técnica, riqueza de la paleta, un gran sentido del color, seguridad y soltura de la línea. Muestra realismo en las escenas.



Pinturas en Bonampak.

Los mayas pintaban los muros de las fachadas principales, las laterales y las posteriores, indicio de la costumbre de cubrir con ellas todo, templos, cámaras, antecámaras, pórticos y tumbas. El tema de los murales en cada cámara es diferente, muestran ceremonias solemnes, jeroglíficos que explican las escenas, altos clérigos y gente de alto rango de la sociedad maya.

La técnica que se utilizó fue la del fresco seco la cual consiste en preparar un muro con un aplanado de cal y arena muy fina, en el que se dibujan las figuras casi siempre con una línea roja; después, se aplicaba el color de modo uniforme una vez seco el aplanado, yuxtapuesto en las áreas definidas y oculto en el trazo previo. Para finalizar, se delineaba con una línea oscura el contorno que constituía el dibujo definitivo. Los pigmentos eran diluidos en un medio acuoso más o menos viscoso y se hacían con distintos tipos de tierra, aunque en algunos intervinieron componentes orgánicos. Ciertos tonos se obtenían de la mezcla de varios colores. Los pinceles que se empleaban debieron ser muy angostos para permitir una línea libre y fluida; en cambio, los fondos debieron de hacerse con brochas anchas.

Chuitinamit, Iximché y Cahyup

Las zonas que ahora son Guatemala y El Salvador tuvieron también influencia olmeca. En algunos lugares de la costa hubo intentos de una escultura colosal probablemente de inspiración olmeca pero también otros con carácter local.



Juego de Pelota en Iximché.

Hacia finales del preclásico, gracias al intercambio regular con la zona maya se estableció la costumbre de erigir estelas y alteres. En su arquitectura se puede observar la disposición de edificios integrado por plazas sobre grandes plataformas como en Chiapa de Corzo. Para el periodo clásico se darían continuas relaciones culturales y comerciales con otras zonas como son la teotihuacana, la zapoteca y la totonaca. También se dio una fuerte migración de teotihuacanos-pipiles en esta zona.

Hacia finales del clásico hubo otra migración de este grupo y así trajeron a Guatemala influencias del Golfo de México, como el complejo de las hachas y de los yugos que obtuvo influjos locales. También se dieron formas nuevas como los llamados hongos de piedra. Se dio un predominio maya fuerte. La influencia mexicana se hizo palpable en la arquitectura en sitios como Chuitinamit, Iximché y Cahyup con sus estructuras circulares, largas plataformas con múltiples escaleras con remate vertical.

En la zona del Pacífico y de los altos de Guatemala se aprecia la cancha cerrada para el juego de pelota, plataformas similares a los de Chiapas, temascal y alfardas con remates verticales.

Tikal y Uaxactún

Son de los centros más antiguos de la civilización maya. Uaxactún cuenta con una de las primeras construcciones en mampostería, la pirámide E-VII-sub cuyos mascarones de estuco y recubrimientos se han conservado gracias a que estaba sepultada bajo un edificio de época posterior. Se pueden apreciar características mayas en sus pequeñas escaleras gemelas adosadas a los taludes de la base piramidal y por sus grandes mascarones con características olmecoides.



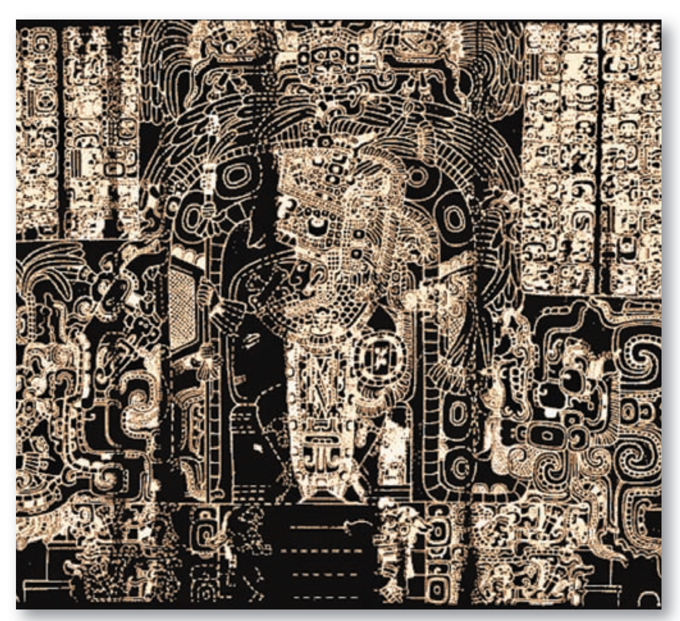
Tikal.

Uaxactún cuenta con el primer observatorio astronómico el cual fijaba con precisión las posiciones extremas del Sol en los equinoccios y los solsticios, por medio de referencias visuales, en un punto único de observación, pasan por las esquinas y por el centro de unos edificios construidos para ello.

En Tikal, utilizaron el techado en forma de bóveda de piedras saledizas –el característico arco maya– que apareció ahí desde principios del siglo IV d.C. y que se difundió por toda el área maya.

Se generalizó la costumbre de edificar conjuntos de templos y palacios sobre grandes basamentos artificiales de paredes ligeramente inclinadas y de esquinas redondeadas, con varias salientes en la zona del Petén guatemalteco.

Tikal en la época clásica tenía la población más grande y una de las más antiguas. Sus edificaciones eran de mampostería, con piedra tallada y enjarre a base de cal. Hacia 50 A.C. aparece la moldura saliente, inseparable de toda construcción religiosa. También utilizaban grandes mascarones de estuco en las escalinatas de los templos y remataban el techo del templo con crestería, logrando de este modo duplicar la altura de éstos y destacando de otras construcciones.



Dintel en Tikal.

En sus templos se contemplan dinteles que cubren los vanos de la entrada tallados en madera de chicozapote con los más hermosos relieves del territorio maya.

Zapotecas

Pueblo mesoamericano establecido desde el primer milenio antes de Cristo en la sierra, valle central y en la parte del istmo de Tehuantepec, en Oaxaca.

Hacia el siglo IV a.C., los zapotecas precolombinos ya poseían un sistema de calendario y una forma de escritura. De ello dan testimonio las centenares de estelas con inscripciones que se conservan en el centro ceremonial de Monte Albán. Dichas estelas se conocen como "los danzantes", ya que las posturas de las figuras humanas parecen bailar.

Arquitectura de Monte Albán

Este importante complejo arquitectónico domina tres valles. Se extiende unos 40 Km^2. La Gran Plaza Central es considerado el conjunto arquitectónico más equilibrado de Mesoamérica. Es el resultado de varios siglos de constante remoledación.

El tablero de Monte Albán se refuerza por un sencillo remetimiento de paños y contribuye no sólo a recortar los principales volúmenes de templos o palacios, sino a conferir unidad a la diversidad del conjunto. La columna es otro elemento importante. Los elementos como el tablero y el uso del techo plano son de influencia teotihuacana. Sin embargo, los zapotecas supieron revelarse como pueblo de arquitectos por excelencia lo cual se manifiesta en su construcción masiva y resistente.



Estela de Monte Albán.

Como elementos formales se pueden mencionar los siguientes.

- El tablero con efigies en estuco policromado en la entrada de la tumba.
- El tablero con efigie en barro y estuco policromado.
- El empleo del tablero oaxaqueño común que se hacía extensivo a la decoración de las fachadas y no sólo a la del basamento.
- Uso de la escalinata: combinación de alfardas, molduras y tableros de "escapulario".



Danzantes zapotecas, Monte Albán.

Escultura

La escultura es un elemento complementario de la arquitectura (como en la teotihuacana y la maya).

Los zapotecas esculpieron los vigorosos dibujos en piedra de los danzantes.

A menudo, al lado de influencias olmecas, figuran glifos y numerales que, a base de barras y puntos, anteceden las inscripciones mayas.

La escultura tuvo auge entre los siglos III y IX d.C., cuando perfeccionan su sistema de escritura e incluyen glifos en la composición de sus lápidas. El relieve es más burdo que el maya y siempre sujeto a los dos planos del bajorrelieve. Erigieron estelas y representaron glifos y numerales. La influencia de Teotihuacan es preponderante. Su escultura manifestaba un gran sentido religioso.

Arte funerario

Tumbas de Monte Albán

Los zapotecas manifiestaron un intenso culto a los muertos por medio de un arte funerario particular. Construyeron una verdadera ciudadela dedicada a los muertos.

Por lo general, la cámara funeraria se cubre con bóveda plana o triangular. En el interior hay nichos destinados a las ofrendas. Algunas tumbas tienen paredes estucadas y pintadas al temple.

Sus ofrendas están constituidas por vestiduras, joyas, y objetos de uso personal. En una segunda época, se fabricaron vasijas con cuatro soportes mamiformes, soportes anulares independientes. En una tercera fase, existen señales de una influencia teotihuacana al lado de formas y técnicas de carácter local. En la última fase, se manifiesta la decadencia zapoteca; sus vasijas tienen forma de patas de jaguar con sus garras de fuera, se siente la influencia mexica, hay pocos casos de escultura de bulto en piedra; destacan, sobre todo, por su escultura en barro.

Urnas funerarias

Estas urnas manifiestan frecuentes representaciones de animales como el murciélago y el jaguar, **animales totémicos** que se relacionan respectivamente con Pitao Cozobi, dios del maíz y con Cocijo, dios de la lluvia.

En cuanto a las urnas antropomorfas, al principio son simples vasijas decoradas con humanos de rasgos olmecoides y se van haciendo cada vez más elaboradas, a tal grado que el aspecto meramente funcional del recipiente se escondió, sobre todo a partir del periodo clásico, tras la figura esculpida en barro. Las primeras urnas modeladas a mano son pintadas al temple.

A partir de la época clásica, ante la creciente necesidad de culto a los muertos, los zapotecas realizan una producción en serie de urnas funerarias ya hechas con moldes. Desarrollan una extraordinaria técnica de corte del barro. Con mayor frecuencia, los personajes se representan en actitud sedante, con las piernas cruzadas y las manos sobre las rodillas a la manera oriental.

Sus urnas presentan personajes con ricos atavíos y joyas, de gran elegancia. Los genios artísticos zapotecas supieron absorber las diversas influencias exteriores –olmecas, mayas, teotihuacanos y hasta del Golfo–, dando a sus creaciones su sello particular.

Los aztecas

Los aztecas fueron una tribu de humilde y nebuloso origen nómada, que constituyó el último grupo de **habla náhuatl** que penetra en el valle de México. Se establecen hacia 1325 en unos islotes pantanosos del gran lago que aún ocupaba el centro del valle.

Hacia el año 1000 de nuestra era, los aztecas o mexicas están bajo el control de los toltecas. Vivían en la ciudad



Mapa de Tenochtitlan hecho por Hernán Cortés.

situada al norte del valle de México llamada Aztlán. Guiados por el dios Huitzilopochtli, dios del Sol y de la guerra, los aztecas iniciaron una peregrinación con un doble propósito: liberarse del dominio tolteca y fundar la ciudad de Tenochtitlan. Según las instrucciones dadas a ellos por el dios Huitzilopochtli, esta ciudad debía fundarse en un lago donde hubiera un nopal sobre una roca y, sobre él, un águila devorando una serpiente.

Los aztecas convirtieron el lecho del lago en **chinampas** (jardines flotantes, balsas llenas de tierra, que eran retenidas con las raíces de unos árboles sembrados para tal efecto). Se hicieron calzadas y puentes para conectar la ciudad con tierra firme; se levantaron acueductos y se excavaron canales por toda la ciudad para el transporte de mercancías y personas. Las construcciones religiosas –gigantescas pirámides escalonadas recubiertas de piedra caliza y estuco de vivos colores, sobre las que se construían templos– dominaban el paisaje.

Debido a una ingeniosa alianza con otras dos ciudades vecinas (Texcoco y Tlacopan), los aztecas lograron, con sus excepcionales cualidades guerreras, un imperio que se extendía desde México central hasta la actual frontera con Guatemala.

Dentro de su religión severa y exigente, el sacrificio humano se torna cada vez más necesario para la renovación de las fuerzas divinas.

Los aztecas se fueron adueñando con rapidez de los elementos culturales de otros pueblos y consiguieron fundir las aportaciones más diversas en una formidable síntesis artística. Atrajeron hacia Tenochtitlan a los más refinados artesanos y los materiales más preciosos, que dictaban las nuevas normas del arte "oficial", de un esplendor inusitado: finos bordados de algodón, joyas de oro y cristal de roca, objetos incrustados con piedras y concha, y tornasolados mosaicos de plumas tropicales.

Concepción del arte

Al igual que el sacerdote era anónimo, servidor de la comunidad ante todo, el artista está predestinado por las circunstancias de su nacimiento, está consciente de su papel de creador e introduce a las cosas el simbolismo de la divinidad.



Tláloc, dios de la lluvia.

Arquitectura y escultura

Los aztecas no fueron grandes innovadores; sin embargo, levantaron construcciones colosales y lujosos palacios. Pero donde sí destacaron fue en la escultura en piedra. Salvo los olmecas, ningún pueblo presenta la fuerza plástica que tiene la escultura azteca. Como ejemplo tenemos la "escultura ceremonial"y los grandes monolitos de carácter cósmico o histórico.


Serpiente.

Asimismo, los mexicas desarrollaron en forma notable la **escultura zoomorfa**, tema en que resaltan en especial en sus principales cualidades plásticas: el sentido del bloque original.

Su tema predilecto es la serpiente. La escultura antropomorfa abunda en representaciones de diosas de la vegetación, algunas de ellas de expresión dulce y femenina. Se explota por vez primera el tema del "macehual" o plebeyo y se desarrollan con especial énfasis las sanguinarias figuras de Xipe Tótec bajo el aspecto de un adolescente cubierto con la piel de un sacrificado, símbolo poético para los aztecas de la nueva vegetación que año tras año cubre la tierra.


Coatlicue, diosa de la Tierra.

Otras creaciones sobresalientes fueron las máscaras y la famosa cabeza de "caballero águila"; algunas estatuillas finamente esculpidas en piedras semipreciosas y, como máximos exponentes, tenemos las calaveras de hueso, de obsidiana y de cristal de roca.

La muerte es uno de los principales temas para los aztecas obsesionados por los sacrificios humanos.

El "triunfo de lo inhumano" se representa de manera magistral por la colosal "Coatlicue", diosa de la Tierra, la diosa-madre, la que nos proporciona el sustento para luego devorarnos, a la vez elemento fecundante y destructor, que simboliza la dualidad de la vida y la muerte en una visión bárbara y aplastante.

La escultura Azteca se caracterizó por formar parte de la monumentalidad de su arquitectura. Sus obras poseen un lenguaje simbólico del cosmos y uno abtracto para referirse al mundo religioso.


Templo Mayor.

Templo Mayor

El símbolo supremo de la cosmovisión y de la historia mexica era el Templo Mayor de Tenochtitlan. Tenía una escalinata que conducía a dos adoratorios, uno dedicado a Tláloc, el dios de la lluvia y de la fertilidad, y el otro a Huitzilopochtli, dios del Sol y de la guerra, a quien ofrecían los sacrificios humanos.

Los vestigios se remontan al año 1325 de nuestra era, fecha de la fundación de Tenochtitlan. La segunda etapa, ubicada hacia 1390, es la que conserva el doble adoratorio, de un lado el dedicado a Tláloc, presidido por un Chac Mool policromado que revela cierta influencia tolteca en la cultura mexica.

La tercera etapa constructiva del Templo Mayor fue realizada después de que los aztecas se liberaron del dominio

de los tecpanecas de Azcapotzalco, hacia el año de 1431. Es por esas fechas cuando comienza la verdadera grandeza del pueblo del Sol, que los llevó a dominar casi la totalidad del territorio de Mesoamérica durante cerca de una centuria.

La cuarta etapa fue construida alrededor del año 1454. En esa época se inicia la franca expansión militar de los aztecas; es el periodo en el que se consolida la visión religiosa de la guerra, según la cual los aztecas se consideraban el pueblo elegido del Sol.

De la quinta etapa constructiva (alrededor del año de 1485) fueron rescatadas dos esculturas de barro de tamaño casi natural que representan dos caballeros águila. Las figuras expresan con realismo y delicadeza la serena valentía de los guerreros mexicas.

La continuidad religiosa y artística del altiplano mesoamericano se hace patente en esta representación de Huehuetéotl, el dios del fuego. La fiereza y elasticidad del jaguar fueron expresadas con maestría en esta obra plena de movimiento y solidez. La cavidad cilíndrica que presenta por la espalda estaba destinada a recibir los corazones humanos.

Calendario azteca

Es un disco de piedra de 360 centímetros descubierto en 1790, tiene labrado un calendario ritual de los aztecas, dividido en 18 meses de 20 días. En él están señaladas las festividades rituales ligadas al sostén económico de Tenochtitlan. Su composición está hecha a partir de círculos concéntricos en cuyo centro del disco aparece un rostro humano que ha sido identificado como Tonatiuh, dios del Sol; con Tlaltecuhtli, monstruo de la Tierra y, con Tláloc. A cada uno de los lados aparecen dos garras con un ojo que les confiere apariencia de rostro. Junto con las cuatro alas rectangulares que salen hacia arriba y hacia abajo inicia la fecha 4 Ollin que representa el día que debía acabar el mundo mexica, es decir el quinto Sol. Se utilizó para saber la precisión de los equinoccios, las fases de la Luna y de Venus, el ciclo de Mercurio y Marte, los eclipses del Sol, de la Luna, la periodicidad de los cometas, y la relación de las eras o soles que la humanidad ha caminado.



Calendario azteca.

Este calendario, también conocido como la Piedra del Sol, ha sido objeto de estudio de investigadores, los que han elaborado interpretaciones respecto a su posición, significado y funcionamiento.

Culturas de América del Sur

Los incas

En Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina hubo un parentesco cultural que culminó con el imperio inca. En el arte inca los cultos locales prevalecieron junto a la religión oficial, los **huacos** son santuarios de los mitos ancestrales.



Chulpa en la región de Sillustani.

La orfebrería era de gran importancia y se puede observar que la metalurgia fue elaborada por hombres que además de artesanos ocupaban un puesto preponderante en la sociedad inca.

Su arquitectura se distinguió por la solidez de sus edificaciones y por la utilidad de éstas. Las edificaciones principales eran el templo, el palacio y la tumba. También en el imperio inca se realizaron obras públicas como calzadas, puentes, acueductos, jardines, baños públicos y mercados. Como buenos conquistadores que fueron llevaron a cabo construcciones militares a base de terrazas amuralladas sobrepuestas.

Los templos y pirámides tienen planta rectangular y techos de paja o madera. Los palacios acostumbraban tener dos plantas y la fachada principal da a una gran plaza.

Las tumbas podían ser como pirámide (la dacha) o como torre cuadrada o cilíndrica (la chulpa). La escultura fue escasa entre los incas pero destacaron con obras de cerámica con carácter escultórico; hacían figuras de barro zoomorfas o humanas con colores vivos que le daban un gran realismo y naturalismo.

Perú

Como ejemplo de arquitectura tenemos a Machu Pichu en Perú, que es la ciudad perdida de los incas, en ella se usaron la piedra, el barro y la madera. Es el Santuario del Sol, donde vivían los sacerdotes, la nobleza y las vírgenes solares. A la Plaza Sagrada se llega por una de las cien escaleras que atraviesan la ciudad, los templos no tienen techo ya que los sacerdotes deseaban estar contacto directo con la divinidad.



Machu Pichu.

El templo de las tres ventanas es de extraordinaria belleza. En la ciudad y fuera de los edificios religiosos se encuentra el palacio del Inca con diversas disposiciones arquitectónicas para el soberano, las vírgenes, los sacerdotes y los funcionarios.

Chavín de Huántar es la cultura más antigua situada en la costa en Perú. El castillo es el edificio más viejo y consta de tres pisos de mampostería de piedra y en sus fachadas exteriores tiene piedras rectangulares dispuestas en hileras por lo que parece una fortaleza.

En la escultura sobresale la imagen del felino esculpido en una de las piedras del castillo, también se destacan las "cabezas clavas", donde se juntan la figura humana y del animal.

La vasija de asa de estribo, o caño estribo (un recipiente cerrado que tiene un asa hueca en forma de *u* coronada por un pico tubular), se originó probablemente en el norte del Perú y se convirtió en la vasija más característica de la cerámica chavín.

La civilización chavín destacó en la elaboración de adornos corporales en oro repujado, con el desarrollo de la metalurgia. Las piezas más características son las placas decorativas para adornar la ropa y las altas coronas cilíndricas con relieves de tema mitológico que usaba la nobleza chavín.



Templo Kalasasaya.



Puerta del Sol, Tiahuanaco.

Bolivia

En Bolivia, se encuentra un centro ceremonial en el que se encuentra el Templo Kalasasaya. Es muy conocida la Puerta del Sol, un bloque monolítico de 3 metros de alto y 13 metros de ancho, con un peso de 10 toneladas. En el centro hay un relieve con un personaje que lleva en cada mano un cetro de



Monolito Fraile.

virtud y a cada lado de esta figura se encuentran distribuidas 48 figuras con alas. Cerca de la Puerta del Sol están el Monolito Fraile y el Monolito Ponce. En su cerámica destacaron con su decoración del cóndor, el puma y la geometría.

Cultura Condorhuasi

En Argentina, en el periodo temprano floreció la cultura Condorhuasi ubicada en lo que hoy es Catamarca, destacó por sus esculturas en piedra con tallados muy finos y detallistas. Entre las formas más características destacan los llamados **suplicantes** por su extraña posición, que son figuras humanas que mezclan elementos realistas y fantásticos. También son interesantes los morteros o fuentes votivas de tipo antropomorfo, que a veces presentan colmillos y patas de felino. Con piedra pulida hacían máscaras, pipas y cuentas de collar hechas en lapizlázuli o turquesa. Su cerámica era policroma, de superficie externa pulida de color rojizo sobre la cual se realizaban motivos geométricos en negro y blanco. Las formas son variadas, destacando figuras humanas sentadas o "gateando", vasijas de cuerpo alargado y cuello esbelto que hacia la base tienen boca y pico en relieve de apariencia ornitormorfa (forma de pájaro). Este tipo parece ser exclusivamente ritual, ya que se encuentra sólo en las tumbas. También fabricaron instrumentos musicales en cerámica, como ocarinas y silbatos.

Cultura Muisca

Una de las culturas más representativas de época prehispánica en la actual Colombia es la muisca o chibcha. Practicaron una escultura semejante a la glíptica en el arte de repujar oro. Modelaron a los humanos en barro y a los dioses en oro.



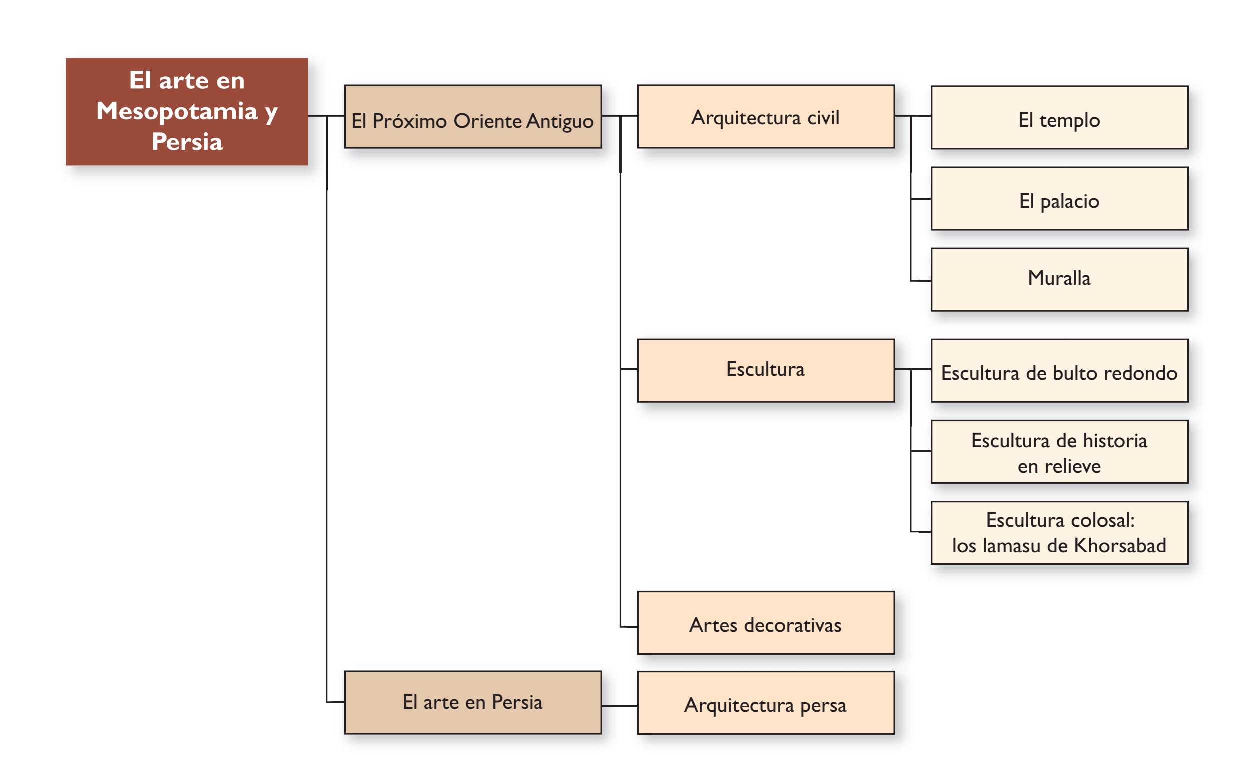
Suplicante de la actual Argentina.

Arte prehispánico		
Mesoamérica	**Centro y Sur de América**	**América del Sur**
Olmecas Teotihuacan Mayas Zapotecas Aztecas	Tikal Uaxactún	Imperio inca

Capítulo 6

El arte en Mesopotamia y persia









El Próximo Oriente Antiguo: el arte de los pueblos agricultores de Mesopotamia

Las culturas del Próximo Oriente Antiguo se extendieron en una amplia área geográfica que tuvo su núcleo central en Mesopotamia, entre el Tigris y el Éufrates, y cuyo radio de acción llegó, a través de Elam (Susa), hasta Asia Anterior. Los medos y persas, pueblos indoeuropeos llegados en el 600 a.C., formaron Persia: conquistaron y asimilaron la cultura mesopotámica y la dotaron, a su vez, de un nuevo empuje artístico.

Mesopotamia, que significa "Tierra entre ríos", es una gran depresión que se encuentra al norte del golfo Pérsico y está regada por los ríos Tigris y Éufrates. Se divide en dos zonas bien diferenciadas desde el punto de vista geográfico:

- La zona norte, llamada Asiria o Alta Mesopotamia, es una zona esteparia donde predominan los cultivos de secano.
- La zona sur, donde se encuentra la región de Caldea o Baja Mesopotamia, es una región muy seca donde sólo es posible la agricultura con sistemas de riego como, por ejemplo, los canales.

Hace más de 6000 años aparecieron en Mesopotamia los primeros núcleos urbanos.



Línea del Tiempo

3 700 - 2 900 a.C. Época de Uruk.

3 100 - 2 586 a.C. Época tinita egipcia.

2 900 - 2 330 a.C. Época sumeria.

2 686 - 2 181 a.C. Antiguo imperio egipcio.

2 150 - 2 015 a.C. Época neosumérica.

2 010 - 1 786 a.C. Imperio medio egipcio.

1 749 - 1 712 a.C. Reinado de Hammurabi Época Paleobabilónica.

1 552 - 1 069 a.C. Imperio nuevo egipcio.

1 310 - 612 a.C. Época asiria.

625 - 539 a.C. Época neobabilónica.

560 - 331 a.C. Época persa aqueménida.

Arquitectura civil

Templo

La aparición de estas culturas agrarias obligó a combinar el fervor religioso con la exaltación real. A las deidades terrestres se unieron otras de carácter celestial relacionadas con la observación y estudio de los cielos, esenciales para la elaboración de los calendarios agrícolas. Con la religión surgió un fuerte poder político, imprescindible para la organización del campo y el gobierno de las ciudades. En algunas zonas como Sumer, los propios sacerdotes eran también los gobernantes, es decir, encarnaban los dos pilares fundamentales de las culturas mesopotámicas.

Para construir la casa de los dioses o la morada de los soberanos, en una zona donde la piedra escaseaba, se utilizó un

Civilizaciones en Mesopotamia	
Sumerios	• Aparecieron en la región de Sumer, al sur, donde a partir del año 5000 a.C., se fue desarrollando una serie de ciudades-estado gobernadas por un único rey.
Acadios	• Invadieron a los sumerios y establecieron un imperio que se prolongó desde el año • 2300 a.C. hasta el 2200 a.C.
Babilonios	• La ciudad caldea de Babilonia se impuso a las demás, consiguiendo que se creara el Primer Impero Babilónico, que se prolongaría desde 1900 hasta 1600 a.C. Su fundador y rey más significativo fue Hammurabi, que hizo recopilar y grabar las leyes de esta civilización en una estela de piedra que ha llegado hasta nuestros días.
Asirios	• Pueblo establecido hacia el año 1800 a.C. Estableció en la Alta Mesopotamia un imperio que perduraría hasta el año 612 a.C.

nuevo tipo de material, el ladrillo que ayudó a superar las dificultades técnicas de la construcción con grandes piedras, propia de la arquitectura megalítica. El ladrillo crudo o sin cocer (adobe) fue el más usado, mientras que el auténtico ladrillo cocido solía usarse en el revestimiento exterior de los edificios, más expuesto al deterioro por las inclemencias del clima; en ocasiones, se le unía con betún. Los elementos constructivos de uso común en la época eran gruesos muros de carga, arcos de medio punto, sistemas adintelados y bóvedas como cubiertas.

En la tipología de edificios destaca el templo que los sumerios denominaban **eanna** o "casa del cielo". Del templo dependían los campesinos, que pagaban un impuesto para su mantenimiento. Uno de los más antiguos era el dedicado a la diosa Inanna de Uruk (época de Uruk, 3700-2900 a.C.), interesante por su rareza constructiva, ya que combina el ladrillo con la piedra caliza, inexistente en la zona, y por su estructura, que nos indica cómo eran estos templos: una planta rectangular en la que se inscribe un espacio en forma de *T*, es decir, una gran nave longitudinal terminada en otra más corta y transversal. Pero quizás la tipología más conocida sea la del templo-torre, denominado **zigurat**, construcción compuesta por varias terrazas superpuestas, en cuya cima se eleva el templo.



El zigurat de Ur.

Altar: zigurat de Ur

El zigurat de Ur se erigió en la época neosumeria (2150-2015 a.C.) sobre una planta de 60 m de lado por 45 de ancho, con una altura estimada, pues en la actualidad está parcialmente arruinado, en 21 m dispuestos en tres pisos. Como material, se usó el adobe para rellenar los volúmenes internos, mientras los paramentos murales estaban constituidos por una gruesa capa (más de 2 m) de ladrillos cocidos unidos con asfalto. Su diseño se estructura en un conjunto de terrazas con los muros en talud potenciados por anchos contrafuertes. Grandes rampas escalonadas daban acceso a la puerta, a través de la cual se ascendería por el interior del recinto hasta el tercer nivel, donde se levantaba el templo, de planta cuadrangular.

El zigurat es una construcción escalonada, generalmente de siete pisos (los cinco primero dedicados a los cinco planetas conocidos y los otros a la Luna y el Sol). En el último escalón se encontraba un templete en el que se guardaba la estatua de la divinidad.

El **zigurat** es, pues, sólo un procedimiento para acercar el templo al cielo. En cuanto a su finalidad, se ha aludido a razones prácticas, como la observación astronómica, pero su sentido auténtico, de acuerdo con los textos de la época, es religioso. El concepto de acercamiento al cielo ya se recogía en los escritos bíblicos en el pasaje sobre la torre de Babel: "edifiquémonos una torre cuya cúspide llegue al cielo..." (Génesis, 11, 1-8), lo que Yavéh entendió como una amenaza.

La interpretación correcta no es exactamente esa. El interior del templo era habitado ciertas noches por una sacerdotisa o hieródula, cuyo único mobiliario consistía en un lecho y una mesa. Esperaba que Marduk, supremo dios mesopotámico, descendiera de los cielos para yacer con ella. En este sentido, **la morada de Marduk**, como se le llama en los textos, elevada sobre la tierra, aislaba a la escogida del resto de los mortales, a la vez que acortaba la distancia con su dios.

Palacio

Si los sumerios se caracterizaron por el espíritu religioso de sus sacerdotes-gobernadores, o *patesis*, las demás culturas de la zona, sin olvidar las devociones sagradas, imprimieron una impronta más belicosa a sus asuntos, pues realzaron y distinguieron a sus reyes como representantes de los dioses, pero también como invencibles guerreros que defendían a sus pueblos. En esta línea de pensamiento se inscribe la arquitectura civil, centrada principalmente en la ciudad, rodeada por una muralla, como en el plano de Dar Sharrukín (Khorsabad), edificada por Sargón II (721-705 a.C.; época asiria). La grandeza política y la perfección geométrica se plasman en un cuadrado de casi 2 km de lado, salpicado de torreones-puerta, y formado por una muralla con cientos de contrafuertes que proporcionan un plano dentado de la misma. En su parte norte se hallaba la ciudadela y, entre ella, en un lugar preferente, el palacio del soberano. Esta disposición fundía fortificación, ciudad y residencia real.

Muralla

Las murallas rodeaban y protegían a las ciudades con torres de defensa y grandes puertas fortificadas. La ciudad de Babilonia estaba rodeada por una de estas murallas, que tenía ocho puertas, de las cuales se conserva sólo la **Puerta de Isthar**.

Puertas de Ishtar de Babilonia, siglo IV a.C.

Los templos estaban dentro de las ciudades. Posiblemente el caso más significativo sea Babilonia (época neobabilónica,


Puertas de Ishtar de Babilonia.

625-539 a.C.), ciudad hoy totalmente arruinada de la que se conservan unas puertas cerámicas, las de lshtar (siglo VI a.C.), con una muralla de características similares a la de Jorsabad.

Según el historiador griego Heródoto (Libro 1, 37), disponía de un foso exterior paralelo a las murallas y por el centro la atravesaba el río Éufrates; las casas eran de tres o cuatro pisos y su plano estaba diseñado en cuadrícula, aunque esto no ha sido enteramente confirmado por las excavaciones. Aunque este autor exagera algunos datos, es muy interesante su descripción de materiales como los ladrillos cocidos y el asfalto, o la situación del palacio real y el zigurat de forma cónica, del que, señala, poseía un templo en la cima.

Es precisamente en ese zigurat en el que parece inspirarse la Biblia para el relato de la torre de Babel y constata en forma documental su construcción. Éste aparece en los textos mencionado como *Etemenanki*, "casa fundamento del cielo y de la tierra". Nabopolassar (625-605 a.C.) dejó escrito: "Marduk, el Señor, me mandó con respecto a Etemenanki [...] que asegurase sus cimientos". Sin embargo, en tiempos de su hijo y sucesor Nabuconodosor (605-562 a.C.), las obras continuaban: "A todos los pueblos de las numerosas naciones obligué a trabajar en la construcción de Etemenanki [...] La alta morada de Marduk, mi Señor, la coloqué en la cumbre". Por otra parte, según una tablilla conservada en el Museo del Louvre, la altura de la torre de Babilonia era de unos 90 m, con lo cual sería vista a gran distancia y constituía así un símbolo tanto del poder religioso como del civil. Las excavaciones arqueológicas han rescatado la magnífica placa cerámica del frontis del salón del trono del palacio real que, junto con las mencionadas puertas, suponen los ejemplos más esplendorosos de la desaparecida ciudad.

Escultura

Las esculturas se realizaban fundamentalmente en piedra, aunque en algunos casos se empleó también el metal. El escenario fundamental se encuentra en los muros de los palacios.

La escultura mesopotámica evolucionó a partir de las primeras estatuas votivas o retratos que los fieles dejaban en el templo como testimonio de su devoción hacia la divinidad, como la estatua del rey Gudea de Lagash.

De la época de Babilonia puede destacarse la creación del **Código de Hammurabi**, un documento grabado en un cilindro de piedra negra, en cuya parte superior se representa en relieve al rey, de pie ante el dios del Sol, Shamash.

De la época de los asirios son muy representativos los bajorrelieves que, con temas eminentemente guerreros, decoraban las paredes de los palacios. Un buen ejemplo lo constituyen los relieves de Asurbanipal II.

Otras obras muy representativas de la escultura mesopotámica son las estatuas de toros alados, figuras mitológicas que flanqueaban las entradas de los palacios.



No olvides que...

- La civilización aparece con el nacimiento de las primeras ciudades, que constituyeron importantes centros económicos y administrativos.
- La aparición de estas culturas agrarias obligó a combinar el fervor religioso con la exaltación del poder del rey.
- Para la organización de estas ciudades surgió un importante poder político representando en la figura del **patesi**.
- Las primeras muestras de escritura aparecen en el cuarto milenio a.C., en la región de Sumeria.
- Esta escritura servía para llevar a cabo la contabilidad y la administración de estos primeros núcleos urbanos.

Escultura de bulto redondo

La escultura propiamente dicha o de bulto redondo nace en los primeros estadios de la civilización mesopotámica. Entronca con una tradición creada desde la prehistoria, pero abandona su carácter votivo para constituirse en verdadera imagen del poder. Entre las primeras creaciones se encuentran algunas obras clave del arte sumerio, como el administrador **Ebih il de Mari** (época sumeria, 2 900-2 330 a.C.), o las numerosas representaciones en diorita del patesi **Gudea de Lagash** (época neosumeria, 2 150-2 015 a.C.), significativas de la exaltación del príncipe-sacerdote. Uno de los ejemplares decapitados que alberga el Louvre nos lo muestra en actitud sedente, sosteniendo sobre sus rodillas el plano de un templo, pues no en vano estos gobernantes se caracterizaron por su fiebre constructiva religiosa. Los textos grabados sobre su túnica aluden a la construcción y están relacionados con el Himno al templo Eninnu, conservado en dos cilindros de arcilla en el mismo museo. Un fragmento reza: “Había [...] como un guerrero, quien, poderoso en fuerza, sujetaba una placa de lapislázuli en la mano, sobre la cual establecía el plano de un templo.”



Gudea de Lagash.

Frente a los piadosos sumerios se alzaron los belicosos acadios, cuyas imágenes los reproducen como fieros guerreros defensores de sus pueblos. Es el caso de la cabeza de Naram-Sin (época acadia, 2 330- 2 150 a.C.) creada en bronce, lo que nos indica su conocimiento de las técnicas de fundición. Al parecer, llevaba incrustaciones de piedras preciosas. Ya desde la antigüedad partes de la pieza fueron mutiladas cuando se le arrancaron estas joyas. No obstante, todavía es visible la imagen de un rey de labios prietos y ojos rasgados que muestra un carácter fuerte y vigoroso. Lleva como tocado un gorro ceremonial y su barba es muy decorativista, lo que indica que quizá nos encontramos ante un personaje poco común, de porte regio.

Escultura de historia en relieve

Los relieves mesopotámicos poseían un carácter narrativo, es decir, fueron pensados para contar ciertos acontecimientos, tanto a sus ciudadanos presentes como a los futuros. En ellos aparecen representadas guerras, trabajos o acciones de los reyes, tal y como muestran cuatro importantes estelas en el Museo del Louvre, a saber, las de Eannatum, Urnanshe, Naram-Sin y Hammurabi.



Estela de Naram Sin.

En las dos primeras, las más antiguas, el tratamiento de las figuras es más tosco y los convencionalismos, más acentuados. Fueron realizadas con el sistema de perspectiva torcida, consistente en la colocación del cuerpo de frente y la cabeza y los pies de perfil. Carece de profundidad, pues no hay plasmados paisajes ni arquitecturas, y el fondo está ocupado por grafías, como ocurre en la estela de Urnanshe. Por otro lado, el orden de la narración se basa en registros: bandas donde se colocan filas de figuras en un mismo plano. En la

estela de Eannatum de Lagash o Estela de los buitres (época sumeria, 2900-2330 a.C.), podemos ver relatada en el anverso la victoria del rey sobre la ciudad de Umma, y en el reverso, al dios Ninguirsu castigando a los enemigos. La de Urnanshe, del mismo periodo, muestra en el registro superior a este rey de Lagash como constructor mientras que el inferior relata la escena de un simposium.



Estela de Urnanshe.

La estela de Naram-Sin (época acadia, 2330-2150 a.C.) posee una forma de ejecución más cuidada; el modelado anatómico está mejor logrado, con mayor rigor en las proporciones y una disposición de los personajes más naturalista; además, se revela aquí una preocupación por la representación espacial, pues el ejército del rey asciende por los senderos de la montaña, y las connotaciones paisajísticas; árboles, arbustos hasta la cima, donde se aposta el propio Naram-Sin ante dos representaciones solares del dios Shamash. No obstante los avances compositivos, se reproducen esquemas convencionales como la perspectiva torcida y, algo característico de los artes primitivos, el mayor tamaño del rey para hacerlo destacar del grueso de sus soldados. El texto de la estela, bajo el relieve, narra las luchas de los acadios contra los pueblos montañeses de los zagros, quienes cíclicamente saqueaban los valles mesopotámicos. En el último fragmento puede leerse: "Las hachas hicieron que chorreara la sangre. Entre ellos, doce guerreros huyeron para escapar de mí. En su persecución me lancé a toda prisa".

La estela de Hammurabi (siglo XVIII a.C., época paleobabilónica) contiene el primer código escrito conservado de la historia, grabado sobre diorita y rematado por un relieve del propio rey. Sus figuras poseen un tratamiento similar al caso anterior, pero con un intento de plegado de paños, en la figura de Hammurabi, que le confiere un mayor naturalismo frente al hieratismo del dios; el fondo es plano, pero el dios ante el que se presenta está sentado sobre un trono que experimenta un tipo de falsa perspectiva lineal, pues plasma el frente y el lado en el mismo plano. Hammurabi comparece ante Shamash para pedirle inspiración, quien extiende su báculo hacia él en gesto de concisión. Si bien se localizó en 1905 en Susa, donde había ido a parar víctima de un saqueo, se supone que su emplazamiento original fue el Templo del Sol en Babilonia.

Los *relieves asirios* (época asiria, 1340-612 a.C.), aunque también representativos de escenas guerreras, destacan por el tema preeminente de la caza. Ésta era patrimonio del rey, que la ejercía como símbolo de su poder sobre la naturaleza indómita. Así, podemos verlo en un relieve procedente del palacio de *Kalakh*, donde aparece *Asurbanipal II* (883-859 a.C.) cazando leones desde un carro, ayudado por su tropa, o en *Asurbanipal y el león*, ambos en el Museo Británico.

Asimismo, surgen las representaciones de gran boato, con desfiles reales, como la de *Asurbanipal en carro*, donde se magnifica su excelsa figura mediante una alta tiara y el *cobijo* del parasol, que le sirve de alta cúspide simbólica.

Escultura colosal: los lamasu de Khorsabad



Lamasu en Khorsabad.

Una mención especial merece la escultura monumental desarrollada en la época asiria (siglo VIII a.C.). Los **lamasu** son toros alados con cabeza humana de grandes proporciones. Algunos lamasu dan la impresión de tener cinco patas: contemplados de perfil, se ven las dos delanteras, las dos traseras y otra en el centro; esto es producto de una síntesis visual que conduce al artista a presentar el mayor número posible de elementos visibles. El rostro, humano, es de gran severidad; ornado con barba y peinado ceremonial, se cubre con un alto gorro que potencia todavía más su enorme altura. Los lamasu de Persépolis (siglo V a.C.) son de características similares, pero con cuatro patas.

Los lamasu se colocaban como guardianes de puertas y entradas y combinaban la ferocidad de su cuerpo animal con un rostro humano. Los toros ocupaban un lugar preferente en la mitología mesopotámica como símbolos de la fuerza. Así, el héroe Gilgamesh debió enfrentarse al Toro Celeste: “al primer resoplido del Toro Celeste se abrió una grieta en la que cayeron cien hombres de Uruk”.

Artes decorativas

Además de las denominadas “grandes artes”, a partir del uso de los más variados materiales y técnicas el mundo mesopotámico conoció un fértil cultivo de las artes decorativas. Sus artistas no repararon en el manejo de metales preciosos, como ocurre en el periodo sumerio (2900-2330 a.C.), al que pertenece el casco de Meskalamdug, trabajo repujado sobre oro que imita un tocado ritual depositado sobre la cabellera lateral con rizos decorativistas del personaje. El arpa de Ur, por su parte, remata con una cabeza dorada de toro elaborada con taracea de madera, conchas y piedras preciosas. En la misma época se ha fechado el estandarte real de Ur; una pequeña placa de 42 x 27 cm ejecutada con taracea de concha y caliza. Sobre lapislázuli, posee escenas de guerra y de simposium relatadas en registros, así como personajes al estilo de los impresos en las estelas de Eannatum y Urnanshe.



El casco de Meskalamdug.

Otro apartado en las labores artísticas es la glíptica, o arte de los sellos que, por su forma cilíndrica, repetían sus motivos *ad infinitum* sobre las tablillas de arcilla. Precisamente, este sistema influyó en los grandes asuntos decorativos de los frisos, con temática idénticamente repetida y que expresaban el sentido oriental de lo infinito.

Los frisos solían decorar muros externos, puertas o salones a partir de una técnica largamente experimental en la zona: la cerámica vidriada.

La **cerámica vidriada** consiste en la aplicación, sobre la cara externa de un ladrillo, de óxidos que, una vez cristalizados en el horno, proporcionan intensos colores de transparencia vítrea; de ese modo, a su impactante efecto estético, unían la impermeabilización del muro y su protección frente a los agentes climáticos. Numerosos edificios emplearon ese sistema decorativo, como las Puertas de lshtar de Babilonia (siglo VI a.C.), que poseían su frente ornamentado con animales en relieve, realizados con ladrillos salientes; estos animales, rítmicamente repetidos, poseían un simbolismo religioso: el toro era el Dios Adad y el grifo, Marduk. El salón del trono de la misma ciudad tenía también una decoración cerámica, de la que se ha conservado una placa de 12.40 m de altura que representa leones y una interpretación del hom o árbol de la vida, todo ello enmarcado por orlas vegetales. El Palacio de Susa (siglo V a.C.) estuvo decorado con un sistema similar.

El arte en Persia

El pueblo persa, asentado en las llanuras iraníes, recibió gran influencia de las aportaciones artísticas que se habían gestado en la zona de Mesopotamia. En Persia se practicaba el **mazdeísmo**, religión que se fundamentaba en la existencia de dos divinidades de signo contrario, el Bien y el Mal. El dios al que se adoraba era Ahura–Mazda, simbolizado a través del fuego.

Arquitectura persa

Los edificios más significativos son los palacios y las tumbas.

El palacio más importante que se conserva es el de Persépolis, edificado entre los siglos VI y V a.C. Entre sus características principales se cuentan:

- Posee planta cuadrada.
- Se levanta sobre una plataforma a la que se accede por una doble rampa.
- El acceso al edificio aparece flanqueado por dos toros alados de influencia asiria.
- En su interior había una gran sala con cien columnas con capiteles en forma de toros y leones, que sostenían una cubierta de madera. Esta sala se denominaba Apadana

y era el lugar en el que el rey recibía a los mandatarios de otros lugares.

- Las dependencias del palacio se organizaban en torno a un gran patio cuadrado.
- Todo el palacio estaba decorado con ricos relieves.

Los persas construyeron también tumbas, como la del rey Ciro en Pasargada, que se erigía sobre una estructura escalonada y presentaba una cubierta a dos aguas.

Artes plásticas persas

Se conservan restos de relieves que decoraban las superficies de palacios como el de Persépolis o el de Susa. Estos relieves se realizaban con ladrillos vidriados en los que se representaba a los lanceros y arqueros persas que formaban parte de la guardia real; también aparecen animales fantásticos relacionados con sus supersticiones o creencias.

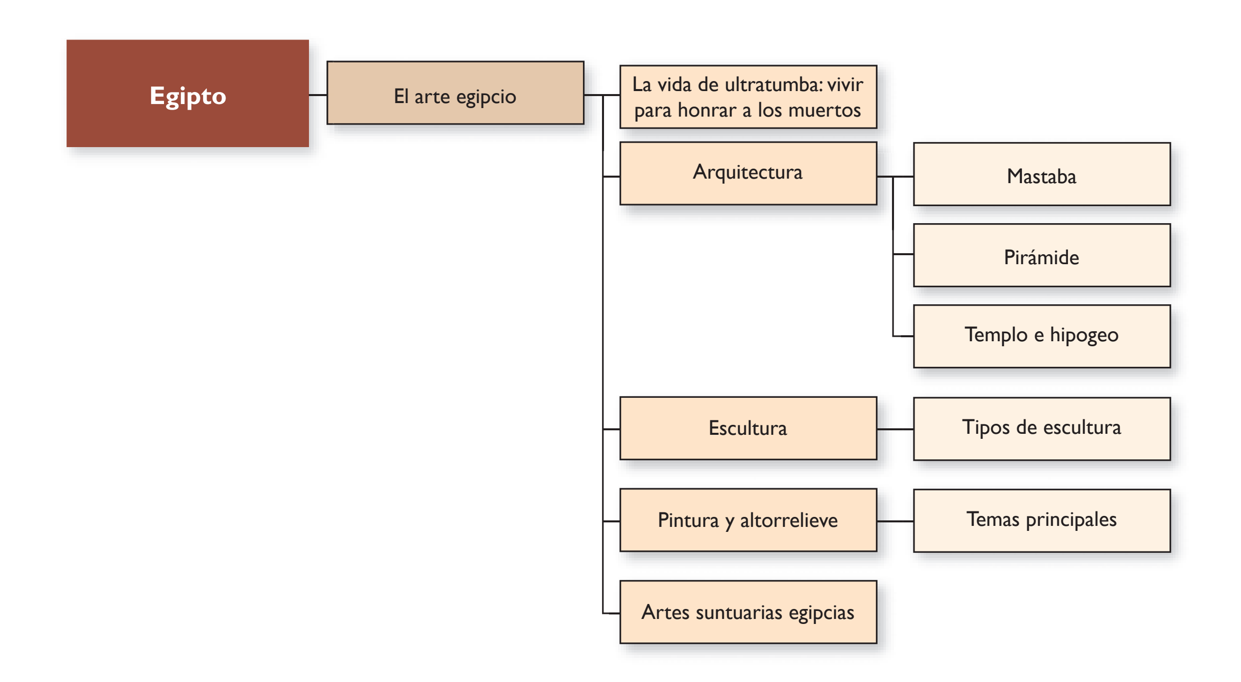


El palacio de Persépolis.

Capítulo 7

EGIPTO





El arte egipcio

Sin el Nilo, Egipto no hubiera podido ser la cuna y el escenario de una de las civilizaciones más importantes de la historia. Se desarrolló hace más de tres mil años en un inmenso oasis que se extiende a lo largo de dos mil kilómetros.

La figura del faraón y sus creencias sobre la vida más allá de la muerte condicionaban la mayoría de los acontecimientos cotidianos de este pueblo. Los egipcios nos han hecho llegar su visión del mundo a través de su arte, marcado por un alto grado de originalidad, materializado en obras de arquitectura, escultura y pintura.

La pirámide, **la tumba del faraón**, es su construcción más representativa. Su forma apuntada, su enorme tamaño y su gran elevación la hacían visible desde muy lejos, lo que le permitió convertirse en símbolo del poder político y religioso de sus regentes.

La vida de ultratumba: vivir para honrar a los muertos

Todas las expresiones artísticas son deudoras en mayor o menor medida de su sociedad, pero esta idea quizás cobra una especial relevancia en el caso de Egipto, pues su arte se vio condicionado por toda una serie de factores que van desde lo religioso, hasta lo social y ambiental.

El antiguo Egipto se constituyó en una teocracia cuya cabeza era el faraón, hijo de Ra, convertido así en un verdadero dios viviente, en torno al cual giraba la mayor parte de la producción artística.

Sin duda, dentro de las creencias religiosas egipcias, una de las más determinantes para el desarrollo artístico fue la de la vida de ultratumba. Para poder iniciar el viaje al "más allá", los dos principios constitutivos del ser humano, el *ba* –reflejo inmaterial o alma– y el *ka* –fuerza vital– debían permanecer unidos. Este requisito se cumplía mediante la momificación del propio cuerpo y la elaboración de una estatua del mismo o doble del difunto, que tenían que guardarse inseparablemente unidos en un mismo espacio. Cumplido el rito, el difunto podía subir a la barca del Sol-Ra y, al ponerse el ocaso, descender al mundo inferior, pues creían que la Tierra era plana y el sol pasaba por debajo –mundo del ultratumba– para volver a salir. En este mundo inferior, el difunto se presentaba ante el Tribunal de Osiris, donde se procedía a la psicostasis o peso de su alma.

El complicado ritual de momificación, talla de estatuas y construcciones funerarias para albergar los cuerpos estuvo reservado, al menos al principio, sólo a los faraones, quienes movilizaban los recursos del Estado para tan sagrado fin. Esto explica que las obras faraónicas de mayor trascendencia se construyeran durante las épocas de esplendor, como son los imperios antiguo, medio y nuevo, cuando Egipto traspasa sus fronteras y, conquistando otros pueblos, afluye gran riqueza económica y humana (prisioneros de guerra).

Otros condicionantes sociales fueron la esclavitud y la servidumbre. Los prisioneros de guerra se convertían en esclavos, al igual que los ciudadanos condenados por la comisión de un delito, sirviendo para todo tipo de labores, desde la construcción hasta el trabajo en canteras y minas. En ese sentido, resulta interesante el fragmento de un texto de Diodoro de Sicilia que decía: "En el límite entre Egipto y la vecina Etiopía, existe un lugar donde hay muchas y grandes minas [...]. Los reyes de Egipto envían a los criminales condenados y a los prisioneros de guerra [...]". Pero el trabajo de los esclavos, de los cuales desconocemos su número, se veía complementado



No olvides que...

Hubo tres puntos fundamentales en la cultura egipcia.

Religioso	Social	Geográfico
• Sistema teocrático en cuya cabeza estaba el faraón, un descendiente directo del dios Ra. • Importancia de la vida de ultratumba.	• La esclavitud. • Los campesinos constituían la base de su economía, esencialmente agraria.	• El Nilo era su principal vía de comunicación y fuente de recursos. • Abundancia de piedra como base de sus construcciones. • Importancia de la flora local como fuente de inspiración artística.

con el de los siervos, que eran la gran mayoría de los campesinos (denominados felláh) que servían en los templos de los dioses. Así, en virtud de los derechos señoriales del faraón, éste podía movilizarlos para hacer frente a las cotidianas tareas constructivas . De ese modo actuó Keops para la construcción de su gran pirámide. De acuerdo con un texto de Heródoto: "Keops [...] ordenó a todos los egipcios que trabajasen para él [...]. Trabajaban permanentemente en turnos de cien mil hombres, a razón de tres meses cada uno".

Asimismo, el entorno físico también condicionó el devenir artístico. La abundancia de piedra y su cómodo traslado por el Nilo facilitaron la construcción y la estatuaria. Además, la flora local aportó su impronta: las salas hipóstilas parecen estar inspiradas en los bosques de palmeras u oasis, y las plantas de la región –loto, papiro– impusieron sus modos decorativos en los capiteles de los templos.

Cronología del arte egipcio

Periodo Tinita	Dinastías I y II (2955 a.C. a 2635 a.C.) su denominación se debe a que se cree que la capital del imperio estaba situada entonces en Tinis.
Imperio Antiguo	Comprende las dinastías III a VI (2635 a.C. a 2154 a.C.).
Imperio Medio	Coincide con un momento de máxima agitación política. Dinastías VII a XVII (2155 a.C. a 1524 a.C.).
Imperio Nuevo	Dinastías XVIII a XX (1554 a.C. a 1080 a.C.).
Bajo Imperio	Dinastías XXI a XXXI (1080 a.C. a 332 a.C.). Egipto sufre la invasión griega y romana, lo que provoca cambios en su arte.

Arquitectura

En la arquitectura, utilizaron como material la piedra trabajada en forma de grandes sillares cortados geométricamente gracias a los conocimientos matemáticos que poseían.

Su sistema arquitectónico fue dintelado, lo que dio como resultado una arquitectura de líneas rectas y formas angulosas.

Los elementos arquitectónicos básicos fueron los muros en talud y las columnas con capiteles variados:

- **Palmiformes**, en forma de palmera
- **Papiriformes**, con forma de papiro
- **Latiformes**, con forma de flor o loto
- **Hatóricos**, como la cabeza de diosa Hathor

Los motivos decorativos fundamentales fueron símbolos religiosos, escritura jeroglífica y escenas de la vida cotidiana.

Mastaba

La primera forma arquitectónica con fines mortuorios fue la **mastaba**, constituida por un tronco de pirámide o cuadrado con muros en talud, y que supone una evolución de las primitivas tumbas en túmulo. Las primeras mastabas se realizaron en ladrillo, que luego serán sustituidas por sillares perfectamente escuadrados, alcanzando su máximo desarrollo en la época tinita (3100-2682 a.C.) y en el Imperio Antiguo (2686-2181 a.C.), siendo utilizadas en primer lugar por los faraones y después por los altos dignatarios.

En estas tumbas, la momia del difunto se disponía en un pozo excavado bajo la construcción, donde se hallaba la cámara mortuoria; otra estancia, el serdab, habilitada dentro de la edificación, contenía el doble del difunto, junto a diversas estatuillas y símbolos funerarios. Al exterior, se abría la capilla de las ofrendas, donde se efectuaban los cultos de atención al difunto. Las mastabas solían agruparse en conjuntos, dispuestos de manera geométrica formando calles, lo que daba lugar a auténticas ciudades de los muertos o necrópolis.

Pirámide

La **pirámide** será la principal forma de enterramiento real durante el Imperio Antiguo (2686-2181 a.C.). La perfecta ejecución de la obra y la grandiosidad de sus proporciones –las mayores sobrepasan los 100 metros de altura– impresionaban al visitante con el vértigo de su altura. Se empleó la piedra como material, trabajada en grandes sillares asentados con tal virtuosismo técnico que no dejaban fisuras en sus uniones. Este complicado sistema constructivo ha despertado la incógnita sobre su realización, todavía no resuelta por la investigación arqueológica actual. No obstante, se supone que recurrieron a la fuerza humana y animal para el movimiento de las piezas pétreas, así como a barcazas, trineos y rodillos para su transporte, pues durante el imperio antiguo aún se desconocía la rueda. Para la construcción en sí, se haría uso de primitivas máquinas elevadoras y de rampas.

La tipología piramidal no es sino una evolución de la mastaba que prolonga sus aristas hasta confluir en un vértice.

De ese modo, sus estancias esenciales son las mismas (cámara mortuoria, serdab y capilla de ofrendas), aunque su disposición interna sea más compleja, compuesta por largos corredores con trampas para evitar la profanación del rito de ultratumba. Estos edificios estaban precedidos por templos funerarios, dedicados al culto del difunto.

La pirámide es, por excelencia, la tumba del soberano, de ahí que se revista de un simbolismo especial. En primer lugar, se ha comprobado que algunas fueron concebidas bajo artificios numéricos, como es el caso de la de Keops, que recoge ciertas medidas astronómicas. Además, las cuatro aristas que provienen del vértice simbolizan los rayos del Sol-Ra, protegiendo a su hijo el faraón. Por último, su forma apuntada y su gran elevación las hacía visibles desde lejos, conformando el símbolo del poder político, plasmado en la magnificencia constructiva del rey.



Vista de pirámides de Gizeh.

Es a partir de la III dinastía cuando los reyes deciden sustituir la mastaba por la pirámide; en concreto, este cambio parece ser obra de Tosortro (Zoser) quien levantó la pirámide escalonada de Sáqqara a través de su primer ministro y arquitecto Imhothep. Huni se cree que comenzó la falsa pirámide de Meidum, terminada, ya en la Dinastía IV, por Snefru, y al que también se le atribuye la construcción de dos pirámides en Dashour, al sur de Sáqqcara: la pirámide romboidal y la pirámide roja, de 105 y 104 m respectivamente. Pero, sin lugar a dudas, los casos más representativos son los de las pirámides de Gizeh, levantadas por los reyes conocidos como "grandes constructores de pirámides" de la dinastía IV. Se trata de tres edificaciones con sus respectivos templos funerarios, entre las que despunta **la Gran Pirámide**, erigida por Quéope (Keops), con 146 m de altura y caracterizada por la situación de la cámara mortuoria, colocada en este caso en el interior de la pirámide. Las dos pirámides restantes corresponden una a Kefrén, con 143 m de altura y acompañada por la famosa esfinge que representa al propio faraón junto con su templo funerario, y la otra, a Micerinos, con una altura menor de 65 metros.



Pirámide de Zoser.



La triada de Micerinos.

La arquitectura funeraria en el imperio medio (2040-1786 a.C.) tiene su representante más importante en el templo funerario de Mentuhotep II (quinto faraón de la dinastía XI). Su estructura se asentaba, junto a la montaña, en dos terrazas superpuestas y apeadas sobre pilares; todo ello, al parecer, se remataba con una pirámide de proporciones reducidas. A continuación y hacia la montaña, se hallaba un patio porticado, y excavadas en la roca, una sala hipóstila y las estancias mortuorias del faraón. Estamos, pues, ante una arquitectura

de transición entre las formas piramidales antiguas y los templos y speos que se desarrollarán en el imperio nuevo.

Durante el Imperio Nuevo (1552-1069 a.C.) el tipo funerario más extendido será el **speo** o **hipogeo** (que en griego significa debajo de la tierra), construcción, como su propio nombre lo indica, excavada dentro de una montaña con una disposición interna que trasponía, en cierto modo, las estancias de las pirámides. Se trata de una arquitectura totalmente adintelada que utiliza, en ocasiones, el pilar como soporte; sus estancias daban la impresión de hallarse en un verdadero edificio con sus muros decorados con pinturas y relieves.

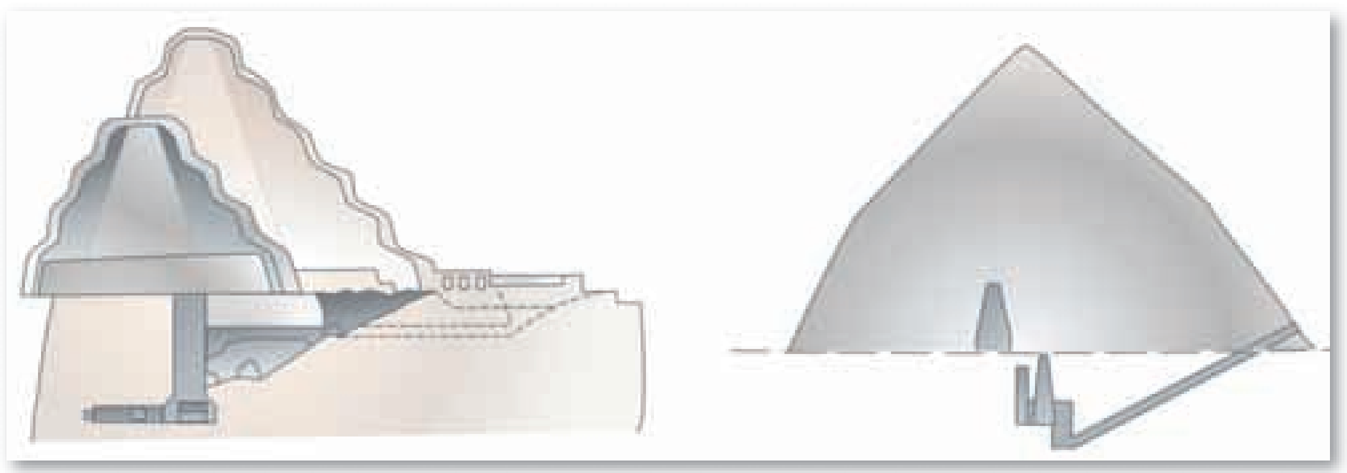
Estas tumbas alcanzaron gran difusión durante las dinastías XVIII y XIX. En la XVIII, se registra el hipogeo de la reina Hatshepsut, precedido de un templo funerario, y contiguo al de Mentuhotep en el que se supone que se inspira. En la XIX dinastía destaca como monumento principal el hipogeo de Abú Simbel o templo funerario de Ramsés II, al que se accede por un gran muro en talud, a modo de pilono, en cuyo centro se localiza la puerta flanqueada por cuatro colosales estatuas. En el interior, se abre una sala hipóstila con pilares que representan a Osiris y un gran pasillo que sirve de eje longitudinal en torno al cual se disponen las diferentes estancias. Al final del mismo, estaba una estatua del faraón, que recibía un rayo de luz en la frente determinados días del año, efecto claramente relacionado con el simbolismo solar. El monumento en cuestión tuvo que ser desmontado y elevado para la construcción de la presa de Assuán. Próximo a éste, Ramsés II erigió otro hipogeo de menor tamaño para su esposa Nefertari.

Templo e hipogeo

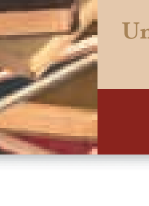
El templo, junto con el hipogeo, constituyen las tipologías arquitectónicas más representativas del imperio nuevo. El templo religioso por excelencia no tiene ya una función funeraria sino sólo de devoción, es decir, albergar la figura de un dios y servir de receptáculo para los ritos en su honor. La religión politeísta egipcia, con su numeroso panteón, extendió sus creencias por doquier, imponiendo la construcción de templos para su culto a cargo de los cuales estaba la privilegiada clase sacerdotal y cada uno poseía tierras con siervos que sustentaban económicamente sus cuantiosos gastos.

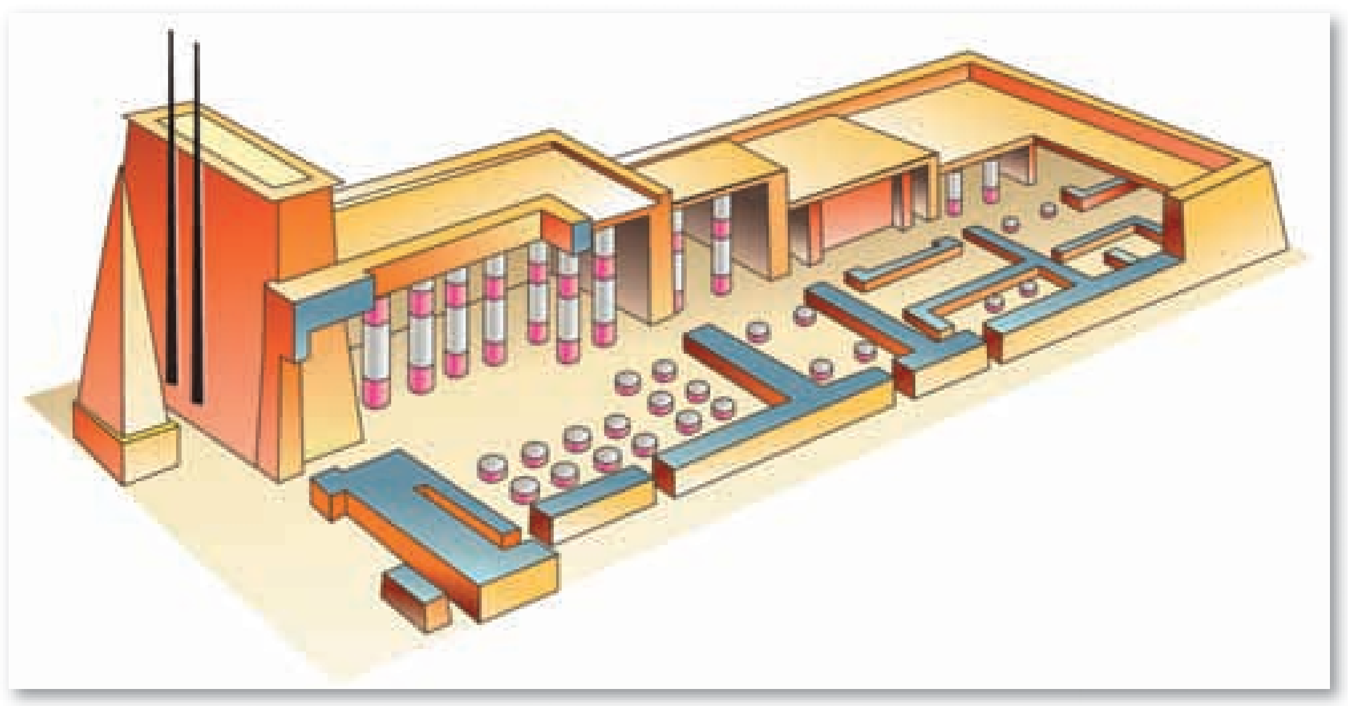
Tipológicamente, el templo egipcio adoptará una planta que va a ser canónica de la dinastía XVIII a la XX. El edificio propiamente dicho se ve antecedido por la avenida de las esfinges, que se apostan en los laterales enmarcando el paso de las procesiones. Ésta termina en un obelisco, monolito apuntado y acabado en pirámide en el que se hallan grabados textos alusivos a la advocación del santuario. El edificio en sí sigue la planta rectangular, accediéndose por un lado corto donde se dispone la puerta, colocada entre dos pilonos o torres con los muros en talud. Aunque el número de salas variaba según los casos, todos los templos contaban con tres espacios muy diferenciados: la sala hípetra o patio con pórticos, la sala hipóstila y la cella o naos, lugar reservado a la efigie del dios. Junto a los materiales y elementos arquitrabados característicos de lo egipcio, hay que señalar aquí la amplia utilización de la columna, cuyos capiteles están decorados con base en el entorno, lotiformes, papiriformes, campaniformes u otros motivos, como la diosa Hathor (hathóricos).

Como toda arquitectura religiosa, los templos egipcios trataban de incidir psicológicamente en el visitante para atraerlo a la fe o al temor. En las procesiones, el ambiente se preparaba en la avenida de las esfinges, que indicaba lo sagrado del recorrido, pero la tensión aumentaba al entrar en el templo ante la impresionante altura de sus columnas –algunas sobrepasaban los 20 m–. Los efectos arquitectóni-



Corte de pirámide de Zoser.





Modelo ideal de un templo egipcio.

cos, decorativos y lumínicos desempeñaban un papel preponderante en ese sentido: las salas disminuían en altura hacia el interior, lo que aminoraba la luz exterior e introducía al visitante en un misterioso espacio de paredes policromas sólo iluminado por la luz titilante de las lámparas.

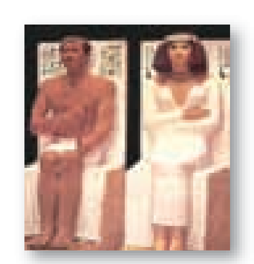
A partir de la dinastía XVIII, se impondrá esa tipología, sobre todo desde el reinado de Amenofis III, quien inicia la construcción del templo de Luxor. Entre las empresas de los faraones de la dinastía XIX y XX, cabe señalar las obras verificadas en Luxor y Karnak. Seti I y Ramsés II elevaron la sala hipóstila del templo de Karnak.

Escultura

La escultura egipcia llegó a tener dos modos de expresión un tanto diferentes según se representara a personajes sobrenaturales o a simples mortales. Pocas son las estatuas divinas de entidad llegadas hasta nosotros, ya que muchas fueron elaboradas con ricos materiales como oro, marfil o piedras preciosas, siendo profanadas desde la antigüedad. Sin embargo, también los faraones llegaron a ser considerados como seres sobrenaturales, hijos del Sol-Ra y, por lo tanto, dioses vivientes; de ahí que su tratamiento formal se adapte a esos supuestos, incluso haciéndose extensivos a otros miembros de su familia.

La estatuaria real hizo uso de la piedra como material con el que se esculpían piezas extensas, tal y como ocurre en muchos casos, casi de bulto redondo, pero adheridas a muros o altos tronos, consiguiéndose, así, de manera obligatoria, su contemplación frontal, de modo que sus producciones se convirtieron pronto en un arte estereotipado y lleno de convencionalismos tales como la **ley de la simetría** y la **ley de la frontalidad**.

Por otra parte, el estudio anatómico, aunque proporcionado, no pormenoriza los detalles, produciendo una visión superficial e idealizada del representado. Los paños suelen ser de pliegues escasos y dan una sensación de rigidez en las figuras masculinas, mientras que en las femeninas se adaptan al cuerpo. En cuanto al tratamiento psicológico, sus rostros son inexpresivos, con la vista perdida en el infinito, dando lugar a imágenes distantes, frías, totalmente alejadas de la realidad del espectador. Precisamente su función es presentar al faraón como un dios, como alguien divino, distinto a los vulgares mortales, a ello se debe la ausencia de movimiento, el estatismo, que sugiere atemporalidad y, por consiguiente, eternidad. Aunque el caso del príncipe Rahotep y su esposa es la excepción a las características mencionadas.



Rahotep y Nofret.

Asimismo, en la composición de las representaciones reales, se presentó otro tipo escultórico que plasmaba personajes más "vulgares", lo que no debe interpretarse como una escultura popular, pues, por el contrario, retrataba a altos



El escriba sentado.

funcionarios, escribas o administradores, personalidades con rangos muy superiores a la población común. Obras como *El escriba sentado* del Museo del Louvre o *El alcalde del pueblo* del Museo de El Cairo constituyen claros ejemplos de esta tipología. Su rasgo definitorio es la humanización del personaje, que le aporta una importante carga de realismo; y esto puede ser así porque ya no se representa a un ser sobrenatural distinto a los demás, sino a un humano que pretende ser reconocido por su apariencia. Así, cabe recordar que la mayoría de las estatuas poseía un fin funerario y, de acuerdo con la tradición egipcia, el ka del difunto debería ser capaz de reconocerse en sus propias estatuas.

La estatuaria privada empleó como material tanto la piedra como la madera. En el caso del escriba, utiliza la piedra caliza policromada. Aquí se representa a la persona desarrollando su trabajo: sentada con las piernas cruzadas y sosteniendo una tablilla sobre la que el escriba está escribiendo. Pero, sin duda, su mayor acierto es el estudio psicológico que el artista lleva a cabo, mostrándonos al escriba en un momento de ensimismamiento y suma concentración en las palabras que, se supone, le están dictando y que él plasma sobre su tablilla. Por otro lado, el tratamiento anatómico y la policromía contribuyen en gran medida a potenciar su apariencia realista.

Algo similar ocurre con la talla de "el alcalde del pueblo", nombre colocado por los trabajadores de la excavación, aunque en realidad sería un alto funcionario estatal. En este caso, el material es la madera. Aquí, su anatomía de gruesas formas, el rostro ancho y el recurso de los ojos de vidrio le confieren un realismo especial difícilmente imaginable en las estatuas de los faraones. El pie avanzado, aunque característico del arte egipcio, y el brazo en escorzo, rompiendo el plano del cuerpo, dotan a la figura de un incipiente dinamismo. Por último, la excelente captación psicológica y la utilización de la policromía, hoy perdida, enriquecen aún más la impresión de realismo que esta escultura despierta.

Entre las principales características de la escultura egipcia se cuentan:

- Básicamente las obras fueron realizadas en piedra, madera o terracota.
- Las figuras fueron concebidas para ser vistas de frente (frontalidad).
- Si el representado es el faraón, la escultura muestra rigidez en expresión y actitudes (hieratismo).
- La representación del cuerpo humano combina la visión de frente y de perfil.
- Los personajes anónimos aparecen de forma más humanizada y realista.
- Para dotar de frontalidad a las esculturas, se esculpían figuras de bulto redondo, generalmente dependientes del bloque originario.
- Los relieves tenían una significación importante ya que aparecen en profusión en muros y columnas.
- Los relieves se realizaban con la técnica de huecograbado y los temas evocaban, generalmente, escenas de la vida cotidiana.

Tipos de escultura

Paletas decoradas

Las primeras manifestaciones escultóricas son las paletas decoradas con relieves. Se empleaban para aplicar los ungüentos relacionados con al belleza femenina. Uno de los ejemplos más destacados es la paleta de Narmer.

Esculturas exentas

Posteriormente surgieron las esculturas exentas, como los escribas sentados de El Cairo o del Louvre. En esta época se inicia el gusto por las pequeñas esculturas que representan acciones de la vida cotidiana: una mujer amasando pan o un labrador con su azadón.

Estatuas cubo

En el Imperio Medio aparecen las estatuas cubo realizadas en piedras duras. Un ejemplo de estatua cubo conservado hasta nuestros días es la estatua de Mentuhotep.

Representaciones naturalistas

En el Imperio Nuevo, la escultura tiene su más significativo desarrollo, que fue especialmente notorio en el reinado de Akanathonen, de la dinastía XVIII. Se deja a un lado la idealización, se hacen representaciones de carácter naturalista e incluso se llegan a representar defectos físicos, como el vientre hinchado del emperador. El busto de Nefertiti es una de las obras más conocidas de este período caracterizado por su gran realismo.

Pintura y altorrelieve

A pesar de que existen bajorrelieves exentos, como la paleta del rey Narmer (época tinita, I dinastía) o situados en el interior de los templos, gran parte de ellos, junto con la pintura, supusieron la decoración más abundante desplegada en las mastabas e hipogeos.

El relieve egipcio posee poco bulto, de ahí su denominación de bajorrelieve, y por lo general, estaba policromado, de tal modo que casi parecen pinturas cuyas figuras sobresalen ligeramente del fondo, como bien podemos observar en el caso de los existentes en la mastaba de Ti (Imperio Antiguo, V dinastía).

La pintura egipcia se valió de una técnica mixta para la ejecución de sus murales, consistente en el uso del fresco en primer término, para luego ser repasado con temple. Los recursos expresivos utilizados por el relieve son similares a los que se emplearon en la pintura y están relacionados con estereotipos y convencionalismos. Esto supuso la formación de un arte rígido que experimentó muy pocos cambios en su larga trayectoria.

En la pintura egipcia predomina el dibujo sobre el color, por lo que las figuras se caracterizan mediante líneas –contornos y dintornos–, creando zonas posteriormente coloreadas con tintas planas, es decir, sin degradación tonal. Las figuras suelen situarse siguiendo un convencionalismo en su disposición de forma que el cuerpo permanece de frente, mientras la cabeza y las piernas se colocan de perfil. El espacio y, por tanto, la profundidad, no existen y las figuras se presentan en un solo plano, si bien se usa el primitivo recurso de la repetición del perfil, sugiriendo la superposición de una figura sobre otra para intentar crear la sensación de que existen varios planos de profundidad. Precisamente para suplir la falta de espacio y dotar de mayor flexibilidad a la composición, las escenas se estructuran por registros, bandas con filas de personajes en un solo plano.



Pintura de la Tumba de Ramsés I.

Características principales de la pintura egipcia
• Se realizan en el interior de las tumbas y sobre papiros. • Usan estereotipos para representar al cuerpo humano: cuerpo de frente; cabeza y piernas de perfil; ojos siempre de frente, mirando al espectador. En estas representaciones se combinan las perspectivas de perfil y de frente. • Predominio de dibujo y contornos remarcados. • No se expresa el espacio ni la profundidad. • Los colores son planos, carentes de graduación y preferentemente hacen uso de gamas cálidas (rojo y amarillo). • Los personajes se representan jerárquicamente.

El movimiento es muy limitado; sin embargo, se observa un tratamiento formal distinto según los temas: los personajes sagrados se atienen más a los estereotipos, mientras las personas comunes muestran una conformación más libre, tanto en el movimiento y naturalidad de las posturas, como en su representación con perfil; no obstante, la ausencia de volumen y profundidad hacen de esos conjuntos plásticos representaciones planas no realistas.

Pintura y relieve poseen una rica iconografía que se desarrolla a partir de una doble temática: imágenes de la vida de ultratumba y escenas de la vida real. Debido a su ubicación en las tumbas, se pretendía dar una muestra de cómo era la vida del difunto en la Tierra y cómo sería en el "más allá". De las primeras, se dan representaciones de siervos y sirvientes efectuando los más variados trabajos, entre los que destacan las tareas agrícolas. Un ejemplo del repertorio iconográfico de ultratumba podemos verlo en las pinturas de la tumba de Ramsés I (Imperio Nuevo, XIX dinastía), como la que representa al difunto entre los dioses Horus y Anubis y la que contiene la barca de Ra, o la que nos muestra la realización de la psicostasis, en la capilla de Menna, escriba de Tutmés IV (Imperio Nuevo, XVIII dinastía).

Los célebres ánades de Meidum, pintados directamente del yeso, del Museo de El Cairo, o de los relieves de las mastabas de Gizeh, Sakkarah o de cualquier otra pintura de las tumbas de las dinastías XVIII o XIX, del Imperio Nuevo; la decoración de los muros está dispuesta en registro, en franjas horizontales o frisos que distribuyen, superpuestas unas a otras, todas las escenas representadas. Primero se dibujaban los perfiles que después se rellenaban de colores vivos y planos. En muchos casos, los colores eran simbólicos y fijos; así, la piel de las mujeres se pintaba de color rosa o amarillo y la de los hombres, pardo-rojiza.

Temas principales

En esas pinturas y relieves se representaron siempre los mismos temas: el mito de Osiris, la barca solar del muerto, la vida de ultratumba, y el Libro de los Muertos, con escenas de labranza y recolección, ofrenda de vituallas al cadáver, recolección del lino, llegada del ganado y cría de ciertos animales, como el ganso y la grulla, y representaciones del banquete fúnebre con músicos y bailarinas, escenas de caza y pesca. Aparece la captura de los pájaros con red en los árboles y la de las aves acuáticas en los estanques, así como la pesca de peces con redes en estanques y reservas de agua. Hoy estamos casi seguros de que la captura con red de los pájaros acuáticos y de los peces significa la aniquilación de los enemigos del difunto, que podrían oponerse a su llegada definitiva al dominio ultraterreno de los bienaventurados. El muerto, de pie sobre la barca que se desliza entre los matorrales de papiros, en ocasiones toma tallos con las manos y los agita para atraer con su ruido a la Diosa Hathor, patrona de la necrópolis, que viene en busca del difunto. El difunto va a cazar con *boomerang* los pájaros de las lagunas, quebrando el cuello y las alas de esos patos salvajes con sus manos, patos salvajes que encarnan, también, el espíritu del desorden.

Pintura egipcia	
Temas • La vida del faraón, y especialmente episodios bélicos. • Imágenes de la vida de ultratumba y escenas funerarias. • Escenas de la vida cotidiana como sirvientas dando un masaje a la señora, escenas de la vida del campo (la vendimia o la siega) y textos jeroglíficos.	**Obras** • Escena de vendimia de la tumba 217 de Tebas. • Escena agrícola de la tumba de Mann. • Pinturas de la reina Nefertari en el Valle de las Reinas. • Fiesta del Valle, en la Tumba de Nebamun.

Artes suntuarias egipcias

Se refieren principalmente a las obras producidas con maderas de cedro o de ciprés, oro, lapislázuli o piedras preciosas que constituían los ajuares de los faraones.

Para los egipcios, el oro tenía un valor especial, pues se consideraba un metal incorruptible y el símbolo de los dioses. El conjunto de la tumba de Tutankamon es el mejor ejemplo de este tipo de artes.



Cuatro vasos canopos (dinastía XIX). Son los recipientes donde se depositaban las vísceras de los difuntos, lavadas y embalsamadas.



Cofre de los vasos canopos de Tutankamon.

UNIDAD III

Arte prehelénico, Grecia y Roma



8. El arte prehelénico del mediterráneo oriental y occidental: arte egeo o minoico-micénico

9. El arte griego

10. El arte clásico: Roma





Ubicación geográfica

Capítulo 9
Principales zonas de desarrollo del arte griego

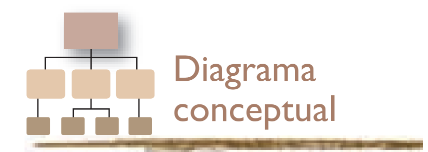


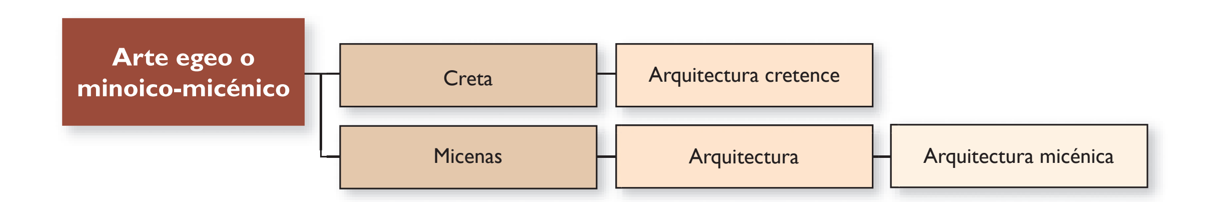
Capítulo 10
Principales zonas de desarrollo del arte romano



Capítulo 8

El arte prehelénico del mediterráneo oriental y occidental: arte egeo o minoico-micénico





Arte egeo o minoico-micénico

Con Creta en el mar Jónico como centro, el área de expansión de la civilización creto-micénica se extendió y abarcó Grecia, en la zona de la Argólida del Peloponeso (Micenas y Tirinto), las islas del archipiélago de las Cícladas (Eubea, Andros, Delos, Paros, Naxos), las islas de Rodas, Samos, Chíos, Lesbos y, finalmente, las costas occidentales de Asia Menor (en especial la zona del Helesponto, en la colina de Hissarlik, donde se hallaba la ciudad de Troya, uno de los más importantes centros comerciales del mundo).

La isla de Creta, centro de la cultura egea, por su situación privilegiada en un mar de rutas comerciales, fue el solar de una cultura que sirvió de inspiración a las zonas occidentales más próximas. Alargada y de costas muy recortadas, es la mayor de las islas del archipiélago griego. Knossos, la principal ciudad antigua, fue residencia del minos o rey cretense.



Palacio de Knossos.

Las ciudades cretenses estaban agrupadas en una federación y se regían por leyes dictadas por Minos que tenían un cierto carácter igualitario. Los cretenses se dedicaron sobre todo al comercio, siendo los intermediarios de las transacciones de productos entre los países del Mediterráneo y los más avanzados navegantes de su tiempo. Al parecer tuvieron relaciones comerciales con Egipto, pudiéndoseles considerar, quizá, como un puente entre la civilización egipcia y la griega.

Las excavaciones a fines del siglo XIX del arqueólogo alemán Henrich Schliemann en las ciudades de Troya, Orcómenes, Micenas y Tirinto, ciudades rodeadas por murallas ciclópeas, permitieron conocer el arte micénico, y las del arqueólogo inglés Arthur Evans en Knossos, el arte cretense. El arte egeo o creto-micénico se ha considerado como el preámbulo del arte griego –prehelénico por antonomasia– aunque sus relaciones con éste no están, sin embargo, bien dilucidadas. El arte cretense fue la manifestación de un pueblo pacífico, comercial y aristocrático que basaba su poderío en una talasocracia o dominio del mar. Por el contrario, el arte micénico fue la manifestación de un pueblo guerrero que necesitó la construcción de grandes y sólidas murallas para la defensa de las ciudades. Esto ya establece una diferencia fundamental entre ambas artes: la cretense, viva, alegre y cortesana; y la micénica, sobria, recia y guerrera.

Creta

Posiblemente, los cretenses tuvieron un gran sentido del orden y de la comodidad. Sus palacios estaban bien iluminados y ventilados. Sus edificios públicos estaban provistos de desagües, agua corriente, calefacción, arcaicos ascensores, y primitivos cuartos de baño dentro de las casas. Fueron practicantes de todo tipo de deportes (en especial del boxeo y la lucha, del baile y los toros). Su forma de gobierno monárquica determinó un arte cortesano y aristocrático. Como en realidad no se han hallado en Creta estatuas de soldados y sí, en cambio, gran número de leyes grabadas en tabillas de piedra, se deduce que estos reyes tratarían de mantenerse dentro de la legalidad no haciendo uso de la violencia.

Creta nos muestra un cuadro de vida colorista, irrefrenable, alegre a pesar de su régimen social autocrático. El arte despliega una concepción artística muy diferente de la de los egipcios y los mesopotámicos. ¿Cómo puede explicarse la independencia en los afanes artísticos cretenses, en contraste con los rígidos convencionalismos en el resto del mundo antiguo del Próximo Oriente? Tal vez radique, en parte, en el papel relativamente subordinado que la religión y el culto ejercieron en la vida pública cretense.

La trascendencia del papel que desempeñaban en la vida cretense las procesiones, las fiestas, los espectáculos de lucha y los torneos, los toros, las mujeres, y sus ademanes de coquetería, fue manifiesto. Los monumentos de Creta dan testimonio de la existencia de formas de vida señoriales, de una corte fastuosa, de palacios espléndidos, de ricas ciudades, de grandes latifundios. El elemento decorativo, el gusto por lo refinado y la virtuosidad, por lo delicado y gracioso, alcanza aquí su máximo exponente. Unas formas de vida más independientes, más espontáneas y elásticas engendran un arte más individualista, más libre estilísticamente y más amante de la naturaleza.

En Creta no se han encontrado construcciones de templos ni estatuas monumentales de dioses, lo que indica que aquí la religión ejerció una menor influencia que en Egipto o en Mesopotamia. Pero la independencia del arte cretense se explica también, de manera parcial, por la función extraordinariamente importante que la ciudad y el comercio desempeñaron en la vida económica de la isla. Existían gran variedad de comunidades urbanas: al lado de la capital y de las cortes,

como Knossos y Faistos, había ciudades industriales, como Gurnia, y pequeñas villas de mercado como Praisos. Por otro lado, el hecho de que el comercio exterior estuviera en manos de las clases dominantes provocó que el espíritu inquieto y deseoso de novedades de los comerciantes y navegantes del Mediterráneo pudiera imponerse de una forma más libre que en Egipto o Babilonia.

La osadía de los temas, la renuncia a la solemnidad representativa, y la preferencia por lo profano y lo episódico, por los motivos vivientes y dinámicos, así como una composición más libre, más desembarazada y más pictórica en contraste con los convencionalismos compositivos del arte egipcio y babilónico, son característicos. Por todas partes, tanto en las escenas y figuras, como en la decoración ornamental de los vasos, encontramos un mundo de formas naturales y colores, en contraste con la decoración geométrica cerrada.

Sin duda, Creta nos acerca a Occidente. La imagen deja de tener una significación mágica. Nace el artista con personalidad propia y se crea el placer de la contemplación artística y el sentido de la belleza en sí misma. No obstante, el arte cretense tiene sus convencionalismos antinaturalistas y sus formas abstractas: casi siempre descuida la perspectiva, faltan las sombras en sus pinturas, los colores son uniformes, y la forma de la figura humana se pinta más estilizada que la de los animales. La vida de los cretenses está matizada por un sentido de libertad, que anuncia a Grecia.

Micenas

Fue una villa que comenzó como una pequeña factoría cretense, logró conquistar a sus anteriores conquistadores y gobernantes y trasformar, a su vez, la isla de Creta en una de sus colonias. Por consiguiente, el arte se trasladó de la isla al continente, floreciendo de muchas nuevas maneras, como en los trabajos en metal y en los adornos de plata y oro.

La cultura micénica fue militar, guerrera y defensiva. Las ciudadelas fueron verdaderas acrópolis. Se encontraban bien fortificadas, en lugares escarpados, dominando la llanura o vigilando un lugar de paso. Grandes murallas y torres, a base de gruesos bloques de piedra colocados unos sobre otros, aseguraban la defensa. Al parecer este pueblo vivía pendiente de la amenaza de invasiones norteñas que, en efecto, con el tiempo acabaron con el poderío micénico.

En forma cronológica, la civilización egea se extiende, aproximadamente, desde la mitad del tercer milenio hasta mediados del siglo XIII a. C. en que desapareció de modo inesperado.

Se perdieron las huellas de cretenses y micenos, y durante casi 500 años los pueblos del Mar Egeo atravesaron por un periodo de bruma. ¿Cómo pudieron desaparecer culturas tan inmensas y distantes, como las de Micenas y Tirinto? Existen dos teorías: una que afirma que se debió a una violenta invasión de un pueblo enemigo, en posesión de armas mucho más perfectas que las de los defensores; y una segunda, que explica la desaparición de Creta y Micenas debido a fuertes movimientos sísmicos o terremotos que acabarían aniquilando en forma súbita esta floreciente civilización egea.

Arquitectura

En la arquitectura egea podemos considerar dos zonas: la **cretense**, representada sobre todo por los **palacios**; y la **micénica**, ejemplificada por el **mégaron**, las tumbas de corredor con cúpula y las construcciones de murallas ciclópeas.



No olvides que...

- Durante la Edad del Bronce, en las tierras que bordean al Mediterráneo se produjeron circunstancias favorables para el florecimiento de importantes núcleos culturales que constituirían los antecedentes del arte griego. Entre estas culturas destacaron las civilizaciones de las islas Cícladas, Creta y Micenas.
- Hacia el año 2 600 a.C. se establecieron en la costa de la isla de Creta los primeros núcleos urbanos, en los que surgieron importantes puertos y magníficos palacios como los de Knossos, Festos y Hagia Triada.
- La civilización cretense recibe el nombre de civilización minoica, por Minos, que pudo ser un rey.
- Hacia el año 2 200 a. C., los aqueos, un conjunto de pueblos indoeuropeos, emigró hacia la península balcánica; ahí fundaron núcleos urbanos de gran importancia, como Micenas, ciudad que da nombre a esta civilización.
- Micenas estaba rodeada por grandes muros ciclópeos; de esta muralla cabe destacar la Puerta de los Leones Asimismo son dignas de mención sus tumbas en forma circular, llamadas tholoi o tholos, como la tumba de Atreo.

Arquitectura cretense

En la arquitectura cretense destacaron los palacios. El palacio se hallaba formado estructuralmente por complicados conjuntos de construcciones rectangulares o dependencias (almacenes, dormitorios, salas de recepción, baños, etcétera) a lo largo de pasillos de hasta 100 metros de longitud, situadas de manera asimétrica en un complicado laberinto en torno a un gran patio rectangular, con columnas casi siempre de madera pintada, sobre basas de piedra, y al que comunican en forma directa las grandes salas de recepción, con cubierta sostenida por gruesos pilares y en las que se sitúa el trono. Al palacio se entraba por una puerta con pares de columnas y la iluminación se vertía a las habitaciones por tragaluces, subiéndose a las diversas salas por escaleras interiores. Los palacios, como todos los edificios, están revestidos exteriormente de estuco blanco o rojo, con pinturas al fresco u ornamentación esculpida.

Al contrario de los griegos, los cretenses fueron poco aficionados a la simetría, observándose esta particularidad no sólo en la situación de las puertas en un ángulo de las fachadas, sino también en la desordenada ubicación de las estancias en casas y palacios.

Los elementos constructivos de la arquitectura cretense son el uso del pilar de sección cuadrada, colocado sobre una basa plana, retomado de Egipto; el empleo de la columna, primero de madera, y que al ser pasada a piedra resulta más estrecha por su parte inferior (tronco de árbol invertido), en ocasiones sin basa, y capitel con gruesa moldura convexa (equino) sobre el que descansa un dado o pieza cuadrada (ábaco). Sobre éste concurre el entablamento con el friso decorado con medallones separados por recuadros.

Todo ello proporciona elementos arquitectónicos al futuro templo dórico griego. Los elementos comunes de los palacios son los patios rectangulares, grandes escaleras de acceso a los pisos superiores, tragaluces y el carácter arquitrabado de su arquitectura.

Arquitectura micénica

En Micenas destacó el tipo de vivienda llamado mégaron, que no sólo sirvió para reuniones de carácter civil, sino para celebrar actos religiosos, y que fue, en realidad, el germen del templo dórico griego. El mégaron está formado longitudinalmente por una sala o cámara rectangular sostenida por cuatro columnas y en cuyo centro se halla el hogar, con salida de humo y entrada de aire, precedida de una antecámara y pórtico, y ante éste, un patio, en cuyo eje longitudinal se levanta un altar, como en el mégaron de Tirinto.



Tesoro de Atreo.

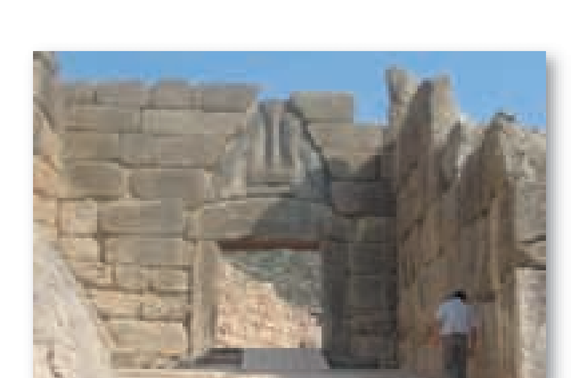
De indudable grandiosidad son los tholos, o tesoros, tumbas de corredor formadas por un largo pasillo que, a través de un pórtico adintelado con frontón agudo, comunican con una gran cámara circular al fondo para el culto, cubierto por una falsa bóveda, obtenida por aproximación de hiladas, y otra cámara adyacente, más pequeña y cuadrada, para el cadáver. El ejemplo más importante de estos enterramientos, por su monumentalidad y riqueza, es el llamado Tholos o Tesoro de Atreo con la tumba de Agamenón.

Todo él es de sillería, su puerta es de forma ligeramente trapezoidal y sobre su dintel se construye un vano o hueco en forma triangular o de falso arco, obtenido por aproximación de hiladas. El interior de su bóveda falsa estuvo guarnecido con rosas de metal.



Máscara de Agamenón.

Las ciudades estaban protegidas y fortificadas con murallas ciclópeas (Micenas, Tirinto) en lugares escarpados, constituyendo verdaderas acrópolis. Estas murallas –innecesarias en Creta por su carácter de isla y por su poderío talasocrático– servían para defensa de las ciudades y palacios y tenían grandes puertas, como la denominada Puerta de los Leones, en Micenas, la cual es un gran relieve que representa la adoración de la columna tronco-cónica invertida por dos leones afrontados. Se trata de un motivo religioso –la columna con el altar– adorado y escoltado por dos leones, que simbolizan la fuerza que protege a la ciudad contra un posible invasor.



Puerta de los leones.

Capítulo 9

EL ARTE GRIEGO

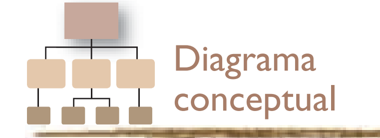


Diagrama conceptual

- **El arte en Grecia (a)**
  - Arquitectura
    - Características de la arquitectura griega
    - Los órdenes griegos
      - Orden dórico
      - Orden jónico
      - Orden corintio
    - Edificios fundamentales
      - El templo griego
      - El teatro
      - El tholos (o tholoi)
      - El santuario
      - El stadium
      - El hipódromo
      - El buleuterio
      - El ágora
      - La stoa

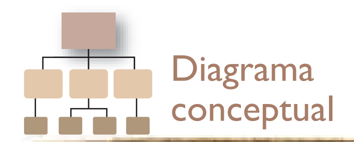
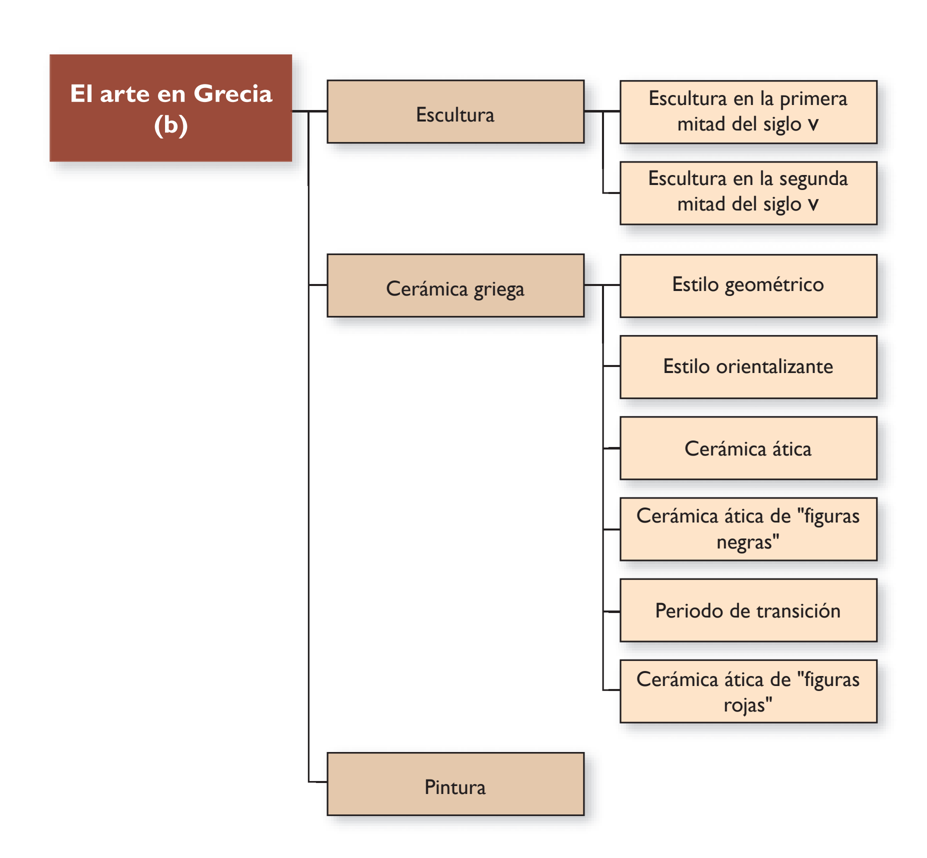


Diagrama conceptual



El arte en Grecia

Grecia se sitúa al sureste de Europa, en la extremidad de la península balcánica, posee una parte continental y otra insular formada por innumerables islas. En esta región florecerá una civilización que presentará características muy singulares.

En comparación de Oriente, Occidente llevó a cabo una auténtica revolución basada en el cultivo de la filosofía. Si los mitos justificaban lo que la mente no llegaba a comprender, adornando la vida de los dioses de acontecimientos fabulosos, después se aplicó la razón al conocimiento del mundo exterior, buscando su comprensión científica. Los filósofos, ávidos de saber, consagraron sus esfuerzos en todo aquello acerca de la existencia humana, de la cual no se escapa el arte.

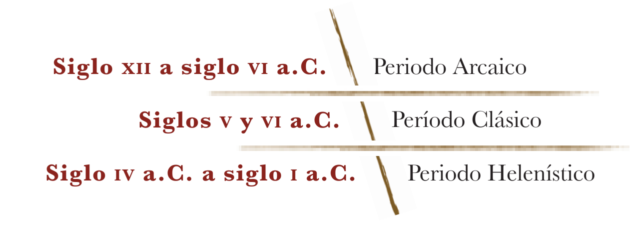
Nació la idea de canon, orden y belleza. El nuevo hombre que surge en esta sociedad ya no necesita conjurar las fuerzas místicas por medio de representaciones más o menos esquemáticas, ahora puede consagrarse a sí mismo y crear un arte para su propio espíritu. En el siglo IV a.C. las ideas de Platón fueron sustituidas por las de Aristóteles, reivindicando el valor de las sensaciones como vehículo del conocimiento. El arte imitó al mundo exterior donde lo bello alterna con lo feo y lo deforme. El equilibrio clásico dio paso al movimiento helenístico, y la inexpresividad al sentimiento. El hombre dejó de ser miembro de la colectividad que persigue la felicidad común para convertirse en individuo que sólo busca la suya propia.

Mientras en las religiones orientales la ciencia está en manos de la clase sacerdotal, aquí se laifica. El filósofo no está condicionado por ninguna religión que le obligue a justificar los hechos por la intervención de los dioses, sino que procura su comprensión y para ello recurre a la razón, que servirá para estudiar al hombre, su vida, los dioses y el mundo. De ese modo, podemos decir que aparece el pensamiento occidental.

Para los griegos, los dioses existen, lo impregnan todo, pero su religión carece de dogmas, catecismo y clero, salvo el oráculo; lo cual no significa que no se dé culto ni que carezcan de profundas convicciones religiosas. Existe un culto nacional que se celebra en los santuarios, allí acuden para honrar a los dioses los griegos de todas las polis, lo que le confiere un carácter nacionalista al unir a los helenos por encima de las particularidades políticas.

Como protectores de la sociedad griega, sus dioses participan de sus mismos defectos, lo que dejó al hombre en gran libertad y condicionó un arte cuyas principales manifestaciones fueron los templos y las construcciones civiles.





Arquitectura

La arquitectura fue para los griegos pura matemática: número, proporción y masa equilibrada. En consecuencia, crearán módulos que determinarán su escala y llegarán a una armonía tal entre las partes y los elementos arquitectónicos, que quedarán como arquetipos para el porvenir.



No olvides que...

El arte griego estuvo caracterizado por:

- Su carácter **antropomórfico**, es decir, hecho a medida del hombre.
- La religión griega era politeísta y permitía al hombre vivir pendiente de lo natural más que de lo sobrenatural. Este pensamiento ha llegado a nosotros gracias a los textos de Hesíodo y Homero.
- El deseo de crear orden, proporción y armonía.
- La búsqueda de la perfección técnica.
- El uso de las matemáticas para lograr todo lo anterior.
- Las reformas políticas que llevan a la democracia suponen una estrecha relación entre el arte y el pueblo.
- Grecia fue conquistada por los dorios y posteriormente impusieron su poder los jonios. Esto dio lugar a dos de los tres órdenes o estilos griegos: el **dórico** y el **jónico**. El orden **corintio** se considera inventado posteriormente.

En la realización de las obras se trabaja en equipo bajo la dirección de un maestro. Cada uno de sus miembros debe realizar su trab ajo lo más perfectamente posible para la gloria del grupo. Este gusto por el perfeccionismo se manifiesta incluso en el aparejo, en donde se prefiere utilizar sillería, no demasiado grande, y uniforme del tipo "isódomo", dispuesta en hiladas regulares y juntas perfectas que le confieren al muro un ritmo noble y bello. Para lograr estabilidad en el aparejo, se utilizan grapas para sujetar las hiladas por dentro y clavijas para los sillares superpuestos, y en otras ocasiones se recurre al plomo líquido en la cimentación, como ocurre en el Erecteo.

La arquitectura se complementa con la escultura. Se establecen normas de distribución de la decoración escultórica, huyendo siempre del recargamiento.

Si la minoría dominante en Mesopotamia precisó de una arquitectura monumental que simbolizara su poder sobre una mayoría sumisa, la griega está realizada a la medida del hombre; por ello, el edificio debe integrarse en el medio y adecuarse a la función pública que desempeña. Así, su concepción entra de lleno en la actividad urbanística y es arquitrabada (renuncia al empleo del arco y la bóveda prefiriendo utilizar formas más serenas de líneas horizontales y verticales).

La línea horizontal se forma por el "basamento o krepis", integrado por un pedestal de tres escalones, de los cuales el superior se llama "estilóbato" y el arquitrabe.

La línea vertical se centra en la columna. Se divide en órdenes que pueden definirse como soluciones armónicas de elementos tectónicos y decorativos. En principio sólo existían dos órdenes, dórico y jónico, manifestación de dos entidades culturales: dorios y jonios. El primero, encarnó lo fuerte y lo sobrio. El segundo, lo elegante y fastuoso.

Características de la arquitectura griega

- El principal material empleado es la piedra, aunque sabemos que las primeras construcciones del período arcaico se realizaron en madera. A partir del siglo V a.C. se empleó el mármol.
- Se trata de una arquitectura arquitrabada, es decir, se basa en líneas horizontales y verticales. Por lo tanto, se puede afirmar que los griegos no emplearon el arco ni la bóveda.
- Los arquitectos griegos coloreaban el exterior de los edificios.
- Una de las prioridades era la búsqueda de la armonía visual; para conseguirla, los arquitectos griegos modificaban algunas líneas:
  - Curvaban el entablamento.
  - Inclinaban ligeramente las columnas hacia dentro.
  - Ensanchaban las columnas en la zona baja, lo que se denomina **éntasis**.
  - Ubicaban, a los lados, columnas más anchas que el resto.

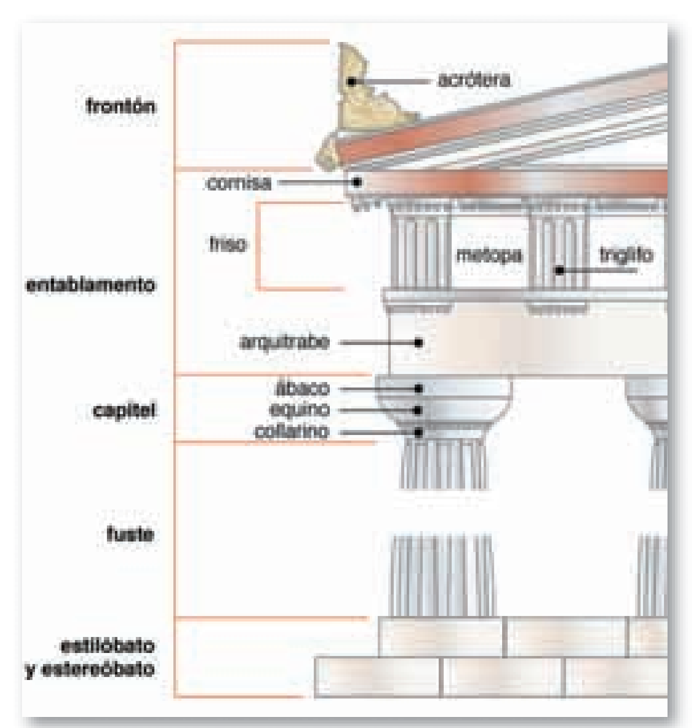
Los órdenes griegos

Como ya se ha visto, los elementos más destacados de la arquitectura griega son las columnas, así como los frisos y frontones que éstas sostienen. Estos elementos pueden ser de tres tipos que corresponden a tres órdenes o estilos: dórico, jónico y corintio.

Orden dórico

Se extendió por la zona del **Peloponeso** y **Sicilia**. Sus columnas presentan las siguientes particularidades:

- Carecen de **basa**.
- Su fuste tiene acanaladuras, denominadas de **aristas vivas**.
- El fuste se une al capitel mediante una moldura llamada **collarino**.
- El capitel se compone de dos piezas: el **equino** y el **ábaco**.
- El arquitrabe es **liso**.
- El friso lleva **triglifos** y **metopas** que solían estar decoradas.
- El **frontón** constituía el remate enmarcado por una cornisa.



Ejemplo de orden dórico.





Capitel dórico.



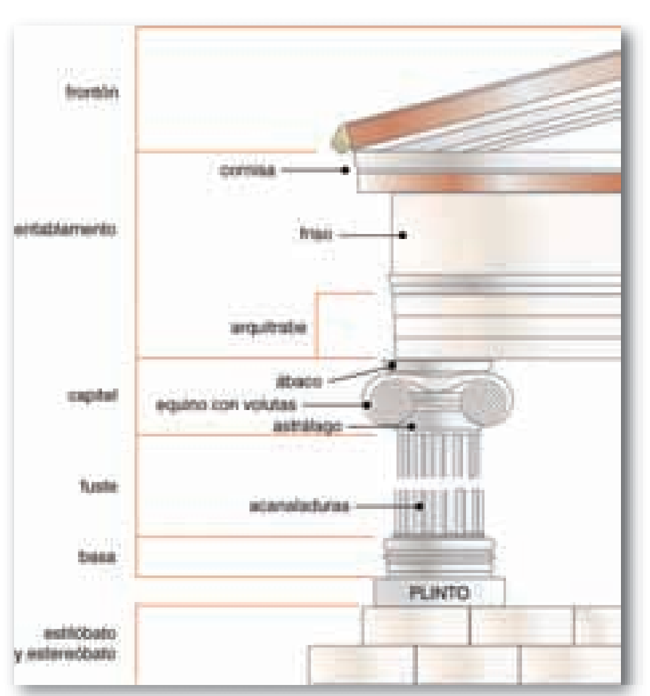
Capitel jónico.



Orden jónico

Se extendió por el **Mar Egeo** y las **costas de Asia Menor**. Las columnas de este orden presentan las siguientes particularidades:

- Poseen **basa**.
- El fuste es **más estilizado** y presenta acanaladuras con **estrías muertas**.
- El capitel se realiza con dos **volutas**.
- El arquitrabe se divide en **tres franjas** o **bandas**.
- El friso posee **decoración corrida**.
- El remate se construye de forma similar al estilo dórico.

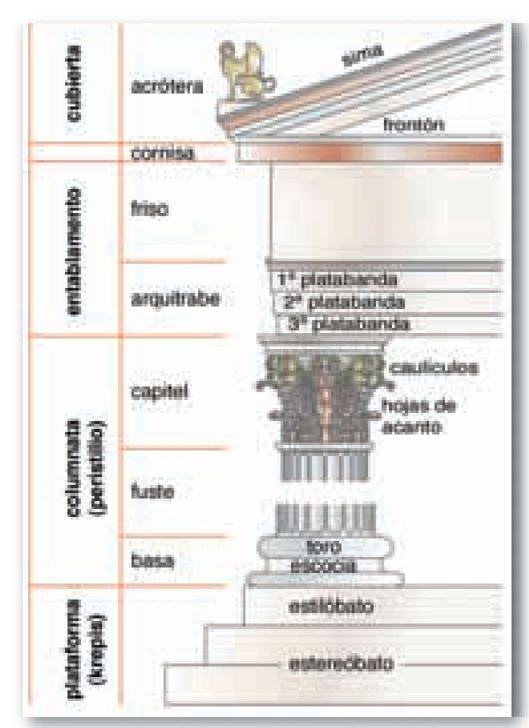


Ejemplo de orden jónico.

Orden corintio

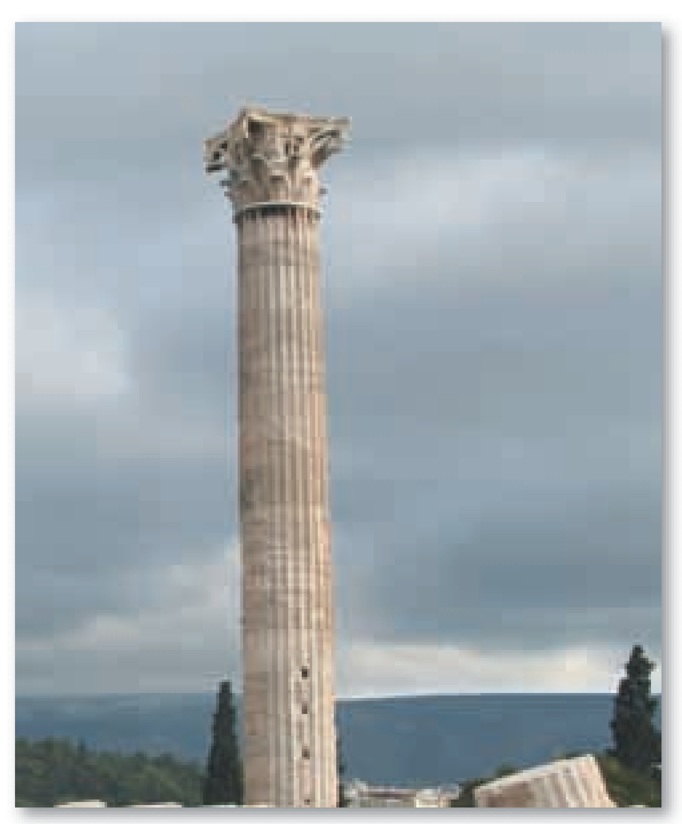
Las columnas del orden corintio presentan las siguientes particularidades:

- Surgieron en el Periodo Clásico.
- El capitel está constituido con base en **hojas de acanto**, de las que nacen unas pequeñas volutas.
- El ábaco es más **curvo** y **fino**, y el entablamento sigue el modelo jónico, pero **enriquecido** por molduras o elementos decorativos.
- De época muy **tardía**, este capitel reúne las hojas de acanto típicas del capitel corintio, y del jónico repite las volutas.



Ejemplo de orden corintio.





Capitel corintio.

Edificios fundamentales

Las edificaciones más representativas de la arquitectura griega son el templo, el teatro y otros edificios como el tholos, el santuario, el stadium, el hipódromo, el beleuterio, el ágora y la stoa.

El templo griego

El origen del templo griego debe buscarse en el megaron micénico o en las cabañas dóricas.

Está formado por un pequeño edificio, generalmente rectangular, orientado de Este a Oeste que sirve de morada al dios, lo que no significa que sea un lugar santísimo que se profana con su visita. A diferencia del templo cristiano, no está concebido para cobijar a los fieles durante la liturgia, sino que el culto se efectúa fuera del espacio interior, de ahí su pequeño desarrollo y sus características arquitectónicas.

Los elementos arquitectónicos del templo son: krepis, columnas y muros, entablamento, arquitrabe, friso, cornisa, cubierta, frontón, estructura de los templos griegos, cella o naos, pronaos, opistódomos.



Mégaron.



Reconstrucción de un templo griego-tipo.

Los templos griegos se clasifican según el número de columnas como se muestra en la siguiente tabla:

De acuerdo con el número de columnas		De acuerdo con el orden de las columnas	
In antis	Es la forma más sencilla y primitiva, lleva pilastras a los lados.	**Próstilo**	Las columnas se sitúan delante.
		Anfipróstilo	Se ubican delante y detrás.
Distilo	Dispone de dos columnas en la fachada.	**Períptero**	Por todos los lados.
Tetrástilo	Cuatro columnas.	**Pseudoperíptero**	Columnas adosadas.
Hexástila	Seis columnas, el máximo normal.	**Díptero**	Dos filas de columnas.
Octástilo	Ocho columnas, para los grandes templos.	**Monóptero**	Disposición en forma circular.
Ápteros	Sin columnas.		

Templos griegos del siglo v a.C.

En la época clásica, se construyeron las mejores muestras del arte griego. Atenas fue, durante este periodo, el centro cultural más activo. Tras la derrota de los persas, se convirtió en la polis más importante de Grecia. Aprovechando los recursos de la Liga de Delos, la cual dirigía, Pendes inició la reconstrucción de su famosa Acrópolis, considerada un lugar sagrado, en cuyo interior se levantaban interesantes edificaciones como el Partenón y el Erecteo.


Acrópolis.

El acceso se realiza a través de monumentales escalinatas que conducen al Propíleo, construido por Menesicles hacia el 430, formado por dos pórticos adosados, exástilos y dóricos, separados por una zona más ancha, a modo de pasillo, que sirve de acceso y que es de orden jónico. El proyecto fue tan ambicioso, que no pudo concluirse.

El Partenón es el templo consagrado a la diosa Atenea, protectora de la ciudad, estaba ubicado en la zona más elevada. Este edificio, observable desde cualquier lugar de la ciudad, se convirtió en un símbolo con el que se identificaban los atenienses.

Templos griegos del siglo iv a.C.

Los *tholos* no fueron frecuentes en la arquitectura griega y los que se conservan son de la época arcaica. Estos edificios trataban de reproducir el tipo de cabañas circulares y, como se mencionó, se consagraban al culto, al fuego o eran tumbas.

De ese periodo nos ha llegado un interesante ejemplo: el tholos de Atenea Pronaia en Delfos. Disponía de dos series de columnas circulares concéntricas, la exterior en número de veinte era dórica y la interior de diez, era corintia.

Al margen de los típicos templos griegos, es digna de mención la Linterna de Lisicrates, de carácter conmemorativo, formada por un pedestal cúbico sobre el que descansaba un templete circular con 6 columnas corintias y cuyos intercolumnios están cegados por el muro.


Última reconstrucción de la Acrópolis en la época actual.

Templos griegos de la época helenística

El arte griego, que con la muerte de Alejandro parece condenado al amaneramiento y la vulgaridad, adquiere un nuevo auge que durará dos siglos. El oriente, que hasta esos momentos había adoptado las formas helenísticas con cierta timidez, es el que ahora asume el arte griego y crea nuevos estilos, mucho más monumentales, abandonando el dórico y potenciando el corintio. De esa manera, Grecia renace fuera de ella: en Alejandría, Pérgamo y Antioquía, las cuales se convierten en las capitales del arte, aportando cada una su sello especial. Aunque no está concebida al estilo de los templos clásicos, la obra religiosa más trascendente de este periodo es el Altar de Zeus en Pérgamo, la mayor construcción de la antigüedad clásica, dedicada a un dios único que se asocia a Zeus, ordenador del universo. Los altares que hasta entonces se situaban ante los templos, se transforman en una construcción independiente, como denota esta obra integrada por un pórtico que rodea una terraza donde se halla el altar de fuego, símbolo del fuego creador. En el Apocalipsis se le conoce como el "Altar de Satán". En Atenas se levanta el templo del Olimpeion, de orden corintio y concluido durante la época romana y la obra civil Torre de los Vientos, de la misma fecha y situado en el ágora de Atenas, es de planta octogonal y con las fachadas orientadas a los cuatro puntos cardinales.

El teatro

Los templos son, después de los teatros, las construcciones más importantes. Los teatros se utilizaban para representar las tragedias griegas. Se construían aprovechando el desnivel de las colinas y presentan forma semicircular. Las partes de que constan los teatros son:

- El **graderío**.
- La **orchestra**, zona donde se colocaban los coros.
- La **escena**, zona donde se colocaban los actores.
  Uno de los teatros más famosos es el de *Epidauro*, construido en el año 350 a.C.

El tholos (o tholoi)

Son cámaras funerarias formadas por círculos concéntricos de columnas. Pueden observarse en santuarios como el de **Delfos**.

El santuario

Es el lugar en el que se celebraban festivales civiles o religiosos. Un ejemplo es el Santuario de Apolo, en Delfos, que data del siglo VII a.C. La llamada Marmaria del Santuario de Apolo, donde se levantó el templo de Atenea Pronoia (la guardiana del Templo) o Pronoia (Providencia) en el siglo VII a.C., fue reconstruida en el siglo V a.C. y en el IV a.C. Del siglo IV a.C. data también el Tholos de Delfos, un templo circular rodeado por un peristilo dórico de 20 columnas.

El stadium

Se trata de un edificio alargado donde se celebraban las competencias atléticas.

El hipódromo

El recinto donde se celebraban carreras de caballos. Era similar al stadium, pero más alargado.

El buleuterio

Se denominaba así al lugar acondicionado para la celebración de asambleas.

El ágora

Se llamaba así a un espacio abierto rodeado de columnas.

La stoa

Eran largos pórticos. Siempre presentaban decoración con frescos, mosaicos o cuadros. La escuela estoica toma su nombre de ahí, pues los discípulos de Zenón de Citio se reunían en una stoa.

Escultura

En las representaciones escultóricas, discernimos del sentir del pueblo griego. Al margen de su sentido religioso, sus obras artísticas atraen por sí mismas, por su propia estética, con lo cual podemos afirmar que ha nacido el sentido autónomo del arte. El punto de partida es la realidad, el artista siente el afán de reproducirla y, en ese aspecto, se enmarca su evolución, pasando de un arte abstracto a un progresivo realismo idealizado.



Cleobis y Bitón.

El humanismo científico griego se hace patente en su arte. El hombre es el protagonista, es un arte del hombre y para el hombre. El arte refleja la preocupación del hombre, su supervivencia, para lo cual no necesita recurrir a la representación de animales ni de hombres magnificados como en Oriente, sino que todos, dioses y hombres, son tratados de igual modo.

Escultura en la primera mitad del siglo V a.C.



Aunque desconocemos el nombre de sus artistas más representativos, al menos se conservan algunas de sus obras, como son:

Los tiranicidas. Primer grupo escultórico público, fue realizado en bronce por Kritios y se destinó a celebrar la caída de los Pisistrátidas. Si bien su factura es arcaica, el movimiento, la posición de piernas y brazos que amplían el espacio escultórico y la ausencia de frontalísimos, nos auguran tiempos clásicos. La escasez de bronce provocó que muchas esculturas no sobrevivieran al paso del tiempo al ser susceptibles de fundirse.



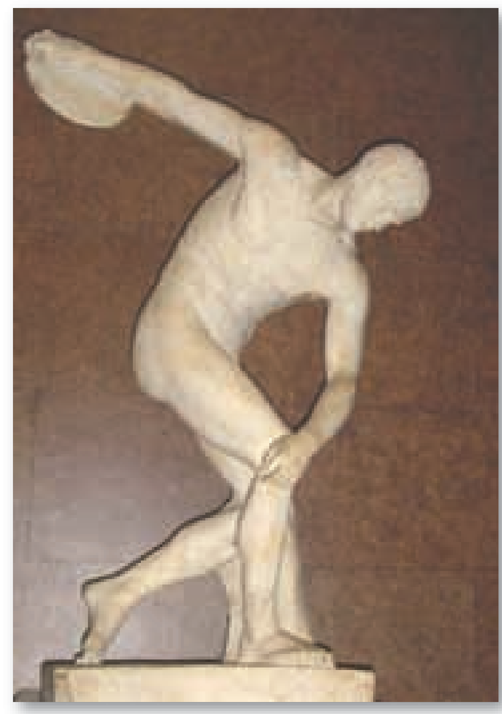
El auriga de Delfos

El auriga de Delfos. Obra en bronce atribuida por unos a Pitágoras de Samos y por otros, a Kritios, por la ligera ruptura de la frontalidad marcada en la torsión de los pies, rostro, cadera y hombros. Era parte de un grupo votivo desaparecido que representa a una cuadriga victoriosa. Muestra al conductor en una actitud imperturbable sujetando el tiro de caballos. Expresa con gran solemnidad la fuerza contenida y la tensión nerviosa controladas gracias a su noble voluntad y a su confianza en sí mismo. Resulta impresionante la dignidad de su porte y el realismo de los detalles manifestados en la reproducción de tendones y nervios. Como restos de arcaísmo, están el cabello plano y los pliegues del jitón que recuerdan las estrías de una columna. Es una obra que hace compatible elegancia, belleza y arcaísmo.

Escultura en la segunda mitad del siglo V a.C.

Durante el siglo V desarrollaron su actividad artística escultores como Mirón, Policleto y Fidias.

Mirón es el último artista de estilo severo que concentra su atención en el estudio del movimiento fugaz; para ello, elige las posturas inestables que sólo es posible representar con el uso del bronce. El *Discóbolo* es su obra cumbre ya que sintetiza todo su pensamiento artístico basado en la exaltación del movimiento, en contraste con los filósofos que niegan el mismo.



Discóbolo de Mirón.

Del *Discóbolo* se conservan muchas copias romanas en mármol, aunque el original es en bronce, material con el que los escultores de estilo severo supieron sacar efectos asombrosos. Representa a un atleta en el momento fugaz e instantáneo de lanzar el disco. Las características que presenta son manifestación del cuerpo humano en movimiento: el cuerpo se retuerce para llevar a cabo el lanzamiento. Los músculos rebosan energía, sobre todo en hombros y piernas. Aunque se ha superado el arcaísmo, dista aún del pleno clasicismo. El rostro, a pesar de resultar inexpresivo, ajeno a la acción, ha abandonado la sonrisa arcaica y los ojos almendrados.

Por su parte, Policleto es uno de los grandes teóricos de la escultura griega. Para él, sus obras no son sólo modelado, sino número y proporción, de tal modo que cada una de las partes del cuerpo deberá tener ciertas dimensiones acordes con el resto de sus miembros. Con esta proporcionalidad se consiguen conjuntos anatómicos ideales, que satisfacen a la vez a la vista y al espíritu. Sus estudios le permitieron elaborar un canon de proporciones ideales sobre la base de 1:7 cabezas. Por desgracia, no se ha conservado, pero es posible conocerlo mediante sus obras.

Por último, con Fidias culmina el clasicismo del siglo. En sus obras logra fundir de una manera perfectamente equilibrada el idealismo y el naturalismo. Partiendo de lo real y tangible, consiguió remontarse a lo ideal y eterno, creando arquetipos idealizados en donde se compenetran a la perfección la paz interna con su aspecto físico.

Nacido en Atenas, Fidias estuvo al frente de las obras del Partenón: el frontón, las metopas y los frisos, así como de algunas esculturas ya desaparecidas. Aunque este impresionante trabajo fue posible gracias a su talle, Fidias supo darle unidad, lo que nos demuestra el grado de seguimiento de sus instrucciones.

El frontón ve resuelto de manera definitiva sus problemas de adaptación a los vértices inferiores, al tiempo que las figuras pierden su autonomía para integrarse en la composición del grupo y las hace girar para que su movimiento sea observable desde varios puntos de vista. En el frontón oriental relata el "Nacimiento de Atenea" de la cabeza de Zeus, el cual es presidido por el grupo de las Parcas. En el frontón occidental, Poseidón disputa a Palas la posesión de la ciudad. En conjunto, representan la obra culminante de todo



Friso del frontón del Partenón.

el arte griego. Los grupos se hallan genialmente dispuestos, en sólida trabazón plástica y psicológica y con un profundo dominio de las flexiones.

La decoración de las metopas presenta una calidad irregular. Aquí, es posible destacar la participación de sus discípulos. Representa temas variados: luchas mitológicas, centauromaquia, gigantomaquia, amazonomaquia, guerra de Troya.

Dando la vuelta exterior del templo, se halla un largo friso corrido de más de 150 metros, iluminado desde abajo, que produce un marcado claroscuro a pesar de ser un relieve opaco pronunciado (unos cinco centímetros). Representa el desfile de las Panateneas, las muchachas atenienses le han tejido un peplos a la diosa y acuden ahora en procesión para ofrecérselo. Le acompañan arcontes a caballo, violentas actitudes y miembros del pueblo rompiendo la monotonía de la composición. Las figuras se mueven en forma discreta, se vuelven con toda naturalidad y hablan entre ellas; toda la composición queda inmersa en un sentimiento grave que acerca el mundo de los hombres al de los dioses.

Los principales escultores de la escultura del posclásico son: Praxíteles, Lisipo y Scopas.

En el arte de Praxíteles todo deviene gracia y elegancia, gusta modelar sus figuras con formas blandas, suavizando la línea recta y la textura de su superficie, sobre la que provoca un efecto de "esfumato" al lograr el tránsito insensible de la luz a sombra. El tratamiento del peinado, a base de grandes mechones, acentúa aún más el contraste luminoso.

Sus modelos son adolescentes tratados con suma delicadeza, en los que procura infundir un aliento psicológico a través de una expresión melancólica y relajada; con ellos representa a sus dioses del Olimpo. Su amante Eriné es su modelo en la Venus de Cnido. Esta obra produjo un gran revuelo por ser la primera vez que se representa un desnudo femenino y de una diosa, aunque se pretende justificarlo utilizando el recurso de la salida del baño. El cuerpo es muy hermoso y servirá de modelo ideal femenino.

Sus figuras masculinas denotan cierto sabor femenino. Gusta de arquear el cuerpo, abriéndose una larga curva en la cadera llamada "curva praxiteliana". En su cara, una vaga sonrisa recorre el labio, una mirada de ensueño. Las principales obras de Praxíteles son: *Sátiro escanciador*, *Apolo sauróctonos*, *Venus de Gnido* y *Hermes con Dyonysos niño*.

El *Apoxiomeno de Lisipo*. El tema de los atletas continúa siendo el preferido, pero su forma de representar difiere de la de las épocas anteriores. No es ya el atleta triunfando, ni recoge el instante de máxima acción, sino sólo un atleta humano sin heroicidad. La concepción de la vida ha variado, los valores heroicos exaltados del hombre empiezan a ceder ante una visión más pesimista, individual e interiorizada. Por ello, elige un momento posterior al de la competencia, cuando el atleta procede a limpiarse con un estrígilo el polvo de la palestra pegado a su piel cubierta, previamente, de aceite. Las exigencias del tema le permiten crear una nueva dimensión espacial, ya que, al avanzar los brazos, éstos abarcan un espacio que se incorpora a la obra, al tiempo que rompen con la frontalidad, descubriendo nuevos encantos conforme giramos en torno a la obra y nos alejamos de este punto único de observar las cosas del primer clasicismo.



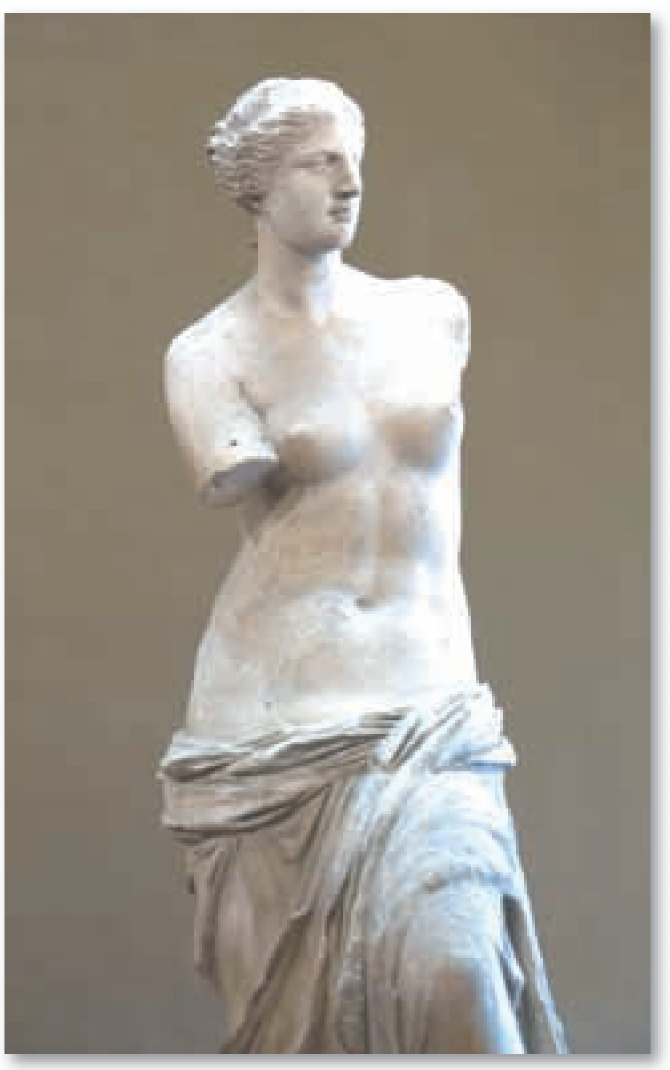
Hermes con Dyonysos niño.

Los artistas de la segunda mitad del siglo IV no tienen un estilo original sino que se limitan a copiar los de Praxíteles y Scopas. De ese modo, la Venus de Milo atribuida por algunos a Scopas, presenta en un estilo ecléctico el desnudo femenino más hermoso del helenismo y acusa la típica curvatura praxiteliana, pero la expresión serena del rostro está tan lejos del vago ensueño praxiteliano como del apasionamiento de Scopas. Parece que con el brazo izquierdo sostenía el manto que cubría sus piernas, mientras que con el otro ofrecía una manzana.





Apoxiomeno de Lisipo.



Venus de Milo.



No olvides que...



En la escultura griega:

- Hay un interés especial en el cuerpo humano y su tratamiento.
- Surge el concepto de **canon**, es decir, las proporciones ideales que deben guardar las diferentes partes del cuerpo para formar un todo ideal o perfecto.
- El escultor busca la **belleza ideal** no sólo física, sino una en la que confluyan lo material y lo espiritual.
- Las principales materiales empleados son piedra, bronce, terracota, madera y marfil.
- La técnica que se empleaba era el cincelado.
- En la escultura encontramos una evolución técnica desde la época arcaica hasta la época helenística; a medida que va evolucionando, las esculturas van ganando terreno en:
    - Volumen
    - Naturalismo
    - Movimiento
    - Expresión

<table>
<tr><th colspan="3">Escultura griega</th></tr>
<tr><td>Periodo Arcaico (siglos VIII a.C. a VI a.C.)</td><td colspan="2">
• Las esculturas son de gran tamaño.
• Presentan un aspecto frontal, rígido y poco natural.
• Una de las piernas aparece adelantada, con intención de mostrar el movimiento.
• El pelo se trata de un modo geométrico, pegado a la cabeza.
• Los ojos son almendrados.</td></tr>
<tr><td rowspan="10">Periodo Clásico (siglos V a.C. y IV a.C.)</td><td colspan="2">
• Se alcanza la perfección tanto desde el punto de vista técnico como estético.
• En esta época se alcanza el momento de mayor esplendor en el arte griego.
• Los autores griegos logran un equilibrio perfecto entre lo corporal y lo espiritual.
• Las esculturas muestran un elevado grado de naturalismo, serenidad y belleza idealizada.

En el siglo V a.C. encontramos artistas como:</td></tr>
<tr><td>Mirón</td><td>Es autor del célebre Discóbolo, una escultura que se puede admirar desde cualquier punto de vista y muestra la fugacidad del instante, el momento en que el atleta realiza el máximo esfuerzo.</td></tr>
<tr><td>Policleto</td><td>Creador del Doríforo, un lancero que apoya su peso sobre una pierna mientras que la otra se desplaza hacia atrás. La mano contraria a la pierna sobre la que se apoya sujeta la lanza y el otro brazo cae a lo largo del cuerpo.
Este escultor fue un gran estudioso de la anatomía humana y llegó a establecer un canon de belleza.</td></tr>
<tr><td>Fidias</td><td>Autor de los frisos del Partenón, cuyos temas son la Centauromaquia, la Gigantomaquia, el nacimiento de Atenea y la Procesión de las Panateneas.
Es considerado como el gran escultor de la época Clásica. Fue, además, el inspector de todas las obras de la ciudad de Atenas.</td></tr>
<tr><td colspan="2">En el siglo IV a.C. se alcanza el máximo esplendor artístico de la antigua Grecia, y en él destacan autores como:</td></tr>
<tr><td>Praxíteles</td><td>Autor de la Afrodita o Venus de Cnido y creador de una leve curva en la cadera llamada “Curva Praxiteliana”.</td></tr>
<tr><td>Escopas</td><td>Son conocidas las Ménades, que muestran cuerpos con gran movimiento. Rompió el equilibrio clásico.</td></tr>
<tr><td>Lisipo</td><td>Realizó figuras cuya cabeza es más pequeña y su cuerpo más alargado de lo establecido por el canon clásico.</td></tr>
</table>

Periodo Helenístico (siglos III a.C. a I a.C.)	• Es el momento en que aparece Alejandro Magno, quien junto con su padre Filipo de Macedonia, se encarga de conquistar numerosas zonas, entre ellas Egipto, donde fundó la ciudad de Alejandría. • Cambia radicalmente la concepción de la escultura: se valoran especialmente el movimiento y los sentimientos. Se deja de lado el equilibrio clásico para dar rienda suelta a los sentimientos y la expresividad de los cuerpos y los gestos. • Adquieren importancia las escuelas; los autores de las obras pasan a un lugar secundario. • Quizá la obra más representativa sea *Laoconte y sus hijos*, que plasma la lucha dramática que el sacerdote Laocoonte y sus hijos –condenados a morir asfixiados por unas serpientes marinas enviadas por los dioses– presentan para librarse del castigo. La escultura fue encontrada en Italia, en una excavación llevada a cabo en la época renacentista. Sirvió de inspiración para numerosos autores de esa época.

Cerámica griega

En este concepto se incluye toda la producción cerámica de Grecia entre los siglos IX y IV a.C. Sus formas son muy variadas según el uso al que estaban destinadas; los tipos de vasos más importantes son: el *ánfora*, la *cratera*, el *dínos*, el *stamnos*, la *hidria*, el *psykter*, el *oinocoe* y el *kylix*.

La cerámica refleja las creaciones de la arquitectura, escultura y pintura. Existe una clasificación de los estilos de la cerámica griega de acuerdo con la época en la que fue realizada.

Estilo geométrico (s. IX- VIII a.C.)

Gran parte de los temas decorativos en la época geométrica son funerarios; la decoración es geométrica y las figuras que se representan son abstractas. Sus obras más representativas son los llamados *av*. La designación de "vasos de Dipilón" responde a que fue en el lugar de este nombre, un antiguo cementerio de Atenas, donde aparecieron los grandes vasos funerarios.

Estilo orientalizante (s. VII-VI a.C.)

La influencia oriental en el siglo VII confiere una riqueza mayor al dibujo y los colores. Aparte del rojo y ocre, se usan también los rojos y azules. Los principales temas de este periodo son los animales, los monstruos y la decoración vegetal. A este estilo pertenecen la cerámica de Corinto y la de Rodas.

Cerámica ática

La cerámica ática se extendió por toda Grecia y los enclaves griegos del Mediterráneo. El distinto tipo de técnica ha dado nombre a los dos estilos en función del color de la figura: negra o roja.

En el caso de las figuras negras, la técnica consiste en pintar figuras negras sobre el fondo natural de la arcilla. Los detalles del cuerpo, como ojos, músculos o vestimenta, se graban con una levísima incisión. La técnica de las figuras rojas consiste en pintar el fondo de negro y dejar a la silueta el color de la arcilla, que también se retoca con incisiones grabadas y, a veces, con tonos de colores.

Cerámica ática de "figuras negras" (s. VII-VI a.C.)

Los temas son mitológicos y épicos. Entre los artistas sobresalen Clitias, Ergótimo, Amasis y Exequias.

Periodo de transición (530-520 a.C.)

En este periodo se emplean en un mismo vaso las figuras rojas. Entre los artistas principales de este tiempo destacan Andócides y Psiaz.

Cerámica ática de "figuras rojas" (s. V - IV a. C.)

La cerámica de figuras rojas se generalizó a partir de finales del siglo V a.C. Dentro de esta técnica se pueden distinguir los siguientes estilos:

Severo (510-460 a.C.). Los temas son homéricos, mitológicos, efebos, escenas familiares. Tienen influencia de pintores. Entre los artistas destacan Eufronio, Duns, Cleofrades y Sotades.

Libre (460-430 a.C.). Los temas son los mismos del estilo severo. Muestra influencia de Fidias y de la escultura en general. Entre los artistas sobresalen Esón y el pintor de Aquiles.

Suntuoso (452-390 a.C.). Utiliza lemas de la vida doméstica, cortejos báquicos y de Afrodita. Suele emplear una composición teatral. Entre los artistas cabe destacar a Midias.



Cerámica de figuras rojas.

Pintura

La pintura mural griega se ha perdido; no obstante, sabemos que fue alta la estima en la que los griegos tuvieron a sus pintores. Sólo podemos formarnos una idea de ella a través de la cerámica y la escultura que algo debieron reflejar de la pintura mural. Para reconstruir en parte lo que fue esta pintura mural griega debemos basarnos en la pintura etrusca y romana y en algunos mosaicos.

El gran momento de la pintura griega son los siglos V y VI a.C. La fama de diversos autores y estilos nos ha llegado por el testimonio indirecto de los escritores antiguos, que nos han transmitido nombres como los de Polignoto, Micón, Parrasio (siglos V-IV a.C.), Zeuxis y Apeles, ligados a la creación de importantes composiciones, principalmente de tipo mitológico.

La pintura se emplea en la decoración de los templos y otros lugares públicos, como los pórticos. En cuanto a la ornamentación de casas particulares, esta costumbre se impondrá a partir del helenismo. Los temas de estos artistas se relacionaban con escenas mitológicas de dioses y héroes y con pasajes de la época.

Las excavaciones arqueológicas efectuadas a partir de 1977 por Manolis Andronicos en el gran túmulo de la Necrópolis de Vergina han puesto al descubierto los frescos que decoraban la cámara de la tumba de Filipo II de Macedonia. En primer lugar, hay un friso corrido por toda la cámara, a la mitad de la altura del muro, enmarcando los paneles superiores, en el cual se representan parejas de grifos afrontados en posición heráldica y, entre ellos, una flor. En el panel de la parte alta del muro sur, se localizan tres figuras femeninas; otra figura femenina decora el panel del muro este.

La composición es excelente. En ella encontramos, empezando por la derecha: un hombre a pie, sujetando entre sus manos una red, y junto a él, otro personaje mirando hacia la derecha que tiene a su lado un jabalí. Más hacia la izquierda, se observa junto a un árbol a dos hombres a pie, uno con una lanza y el otro con un hacha, y junto a ellos, dos perros y un león. En un nivel más alto, hay un jinete sobre un caballo blanco, que lleva en su mano derecha una lanza en actitud de herir al león, al parecer, este personaje es Filipo II. Siguen otra serie de jinetes y personajes a pie, árboles y perros. En esta composición se ha empleado el escorzo para producir la sensación de profundidad. La escena de la cacería tiene una rica paleta que va del blanco del caballo al color oscuro de los árboles y de los animales, pasando por una serie de colores fríos, azules y verdes y por los colores más cálidos, amarillo anaranjado, marrón, rojo brillante, violeta claro y púrpura.

Además, hay pinturas en la tumba situada un poco más al norte del Gran Túmulo, encontrada en la campaña de 1978, en cuya antecámara se ha conservado un friso en el que se ha representado, sobre el estuco de la pared, una carrera de carros. Últimamente se ha encontrado otra tumba con importantes pinturas murales en su fachada.

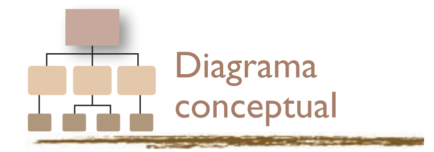


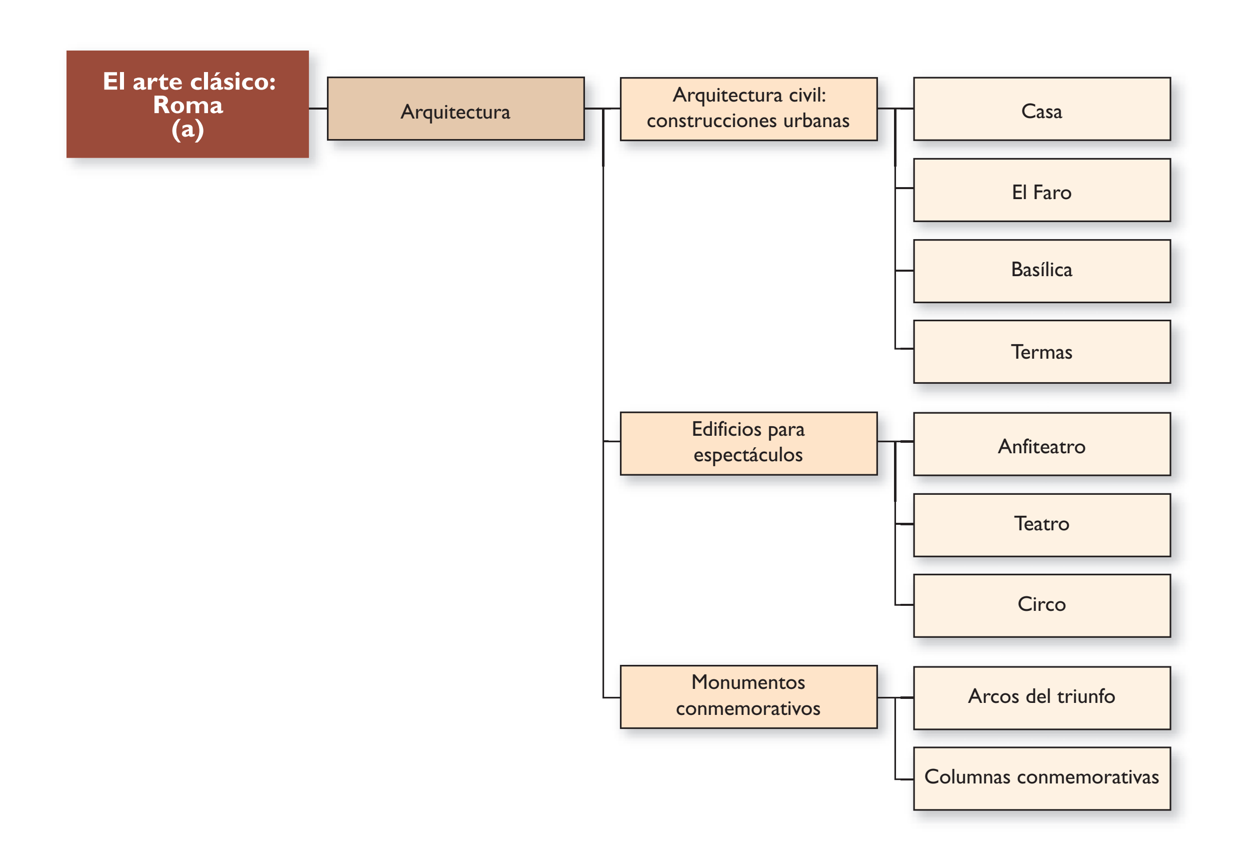
Rapto de Perséfone, pintura mural de la tumba de Perséfone en la Necrópolis de Vergina.

Periodos de la pintura griega	
Periodo Geométrico (siglos IX a.C. y VII a.C.)	• Los dibujos y pinturas en la cerámica se realizan en bandas con motivos geométricos. • Toda la vasija aparece cubierta con este tipo de decoración. • Algunos de los motivos decorativos tienen carácter funerario, pues las vasijas servían para depositar las cenizas de los difuntos.
Periodo Arcaico (siglo VI a.C.)	• Los dibujos y pinturas que se realizan sobre la cerámica representan figuras negras sobre fondo rojo. • Estas figuras son estilizadas y de gran belleza. • Representan temas y motivos en su mayoría mitológicos. • Se introduce la cerámica de figuras rojas pintadas sobre fondo negro. • El primer pintor que cultivó este estilo fue **Andócides** . • Mejora notablemente la representación de los diferentes detalles en las figuras.
Periodo Helenístico (siglos III a.C. a I a.C.)	• La pintura sobre cerámica va perdiendo importancia progresivamente. • Sólo en Oriente y en Egipto se siguen realizando vasos o vasijas funerarias. • La decoración en esta época se basa en elementos animales y vegetales. • Sobre fondo negro comienza a emplearse una gama más abundante de colores.

Capítulo 10

El arte clásico: Roma





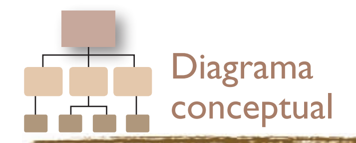
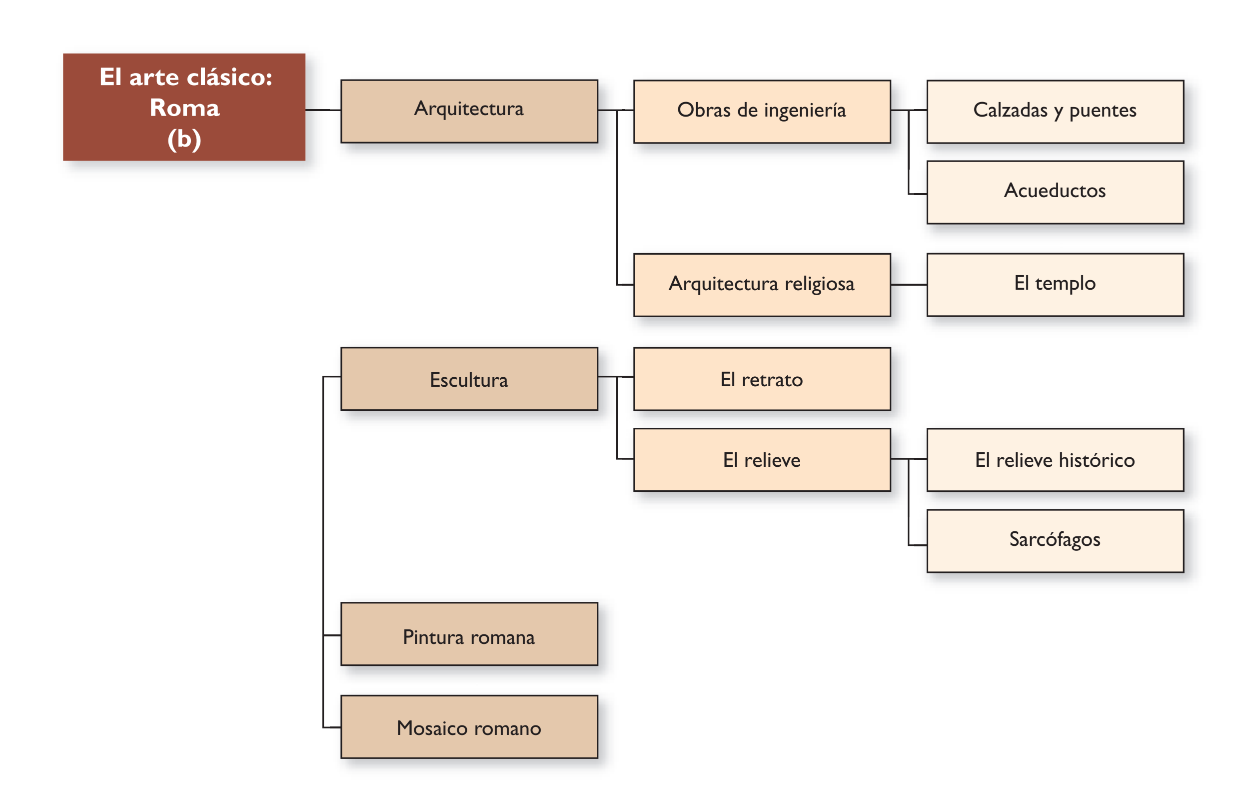


Diagrama conceptual





Introducción al arte romano

Roma tuvo su origen en el siglo VIII a.C. y desapareció en el siglo V. Tras el paréntesis de dominación etrusca, se organizó políticamente como una república democrática de tipo griego donde los patricios aristócratas monopolizaban el poder frente a la clase popular plebeya. Fue una época de grandes conquistas que beneficiaron económicamente a las clases dirigentes, al concederles grandes latifundios e infinidad de esclavos para trabajarlas. Este sistema económico esclavista será consecuencia y motor de conquistas y determinará aún más las diferencias con las clases populares, provocando guerras civiles entre ellas. Las enormes dimensiones territoriales y la necesidad de preservar la situación socioeconómica condujeron a la transformación en imperio con el emperador Augusto.

La crisis del sistema esclavista arrastró, finalmente, la crisis de todo el edificio político romano.

El arte romano mezcla su sustrato itálico, de carácter rústico, donde prima lo esotérico y sobrenatural con la influencia griega.

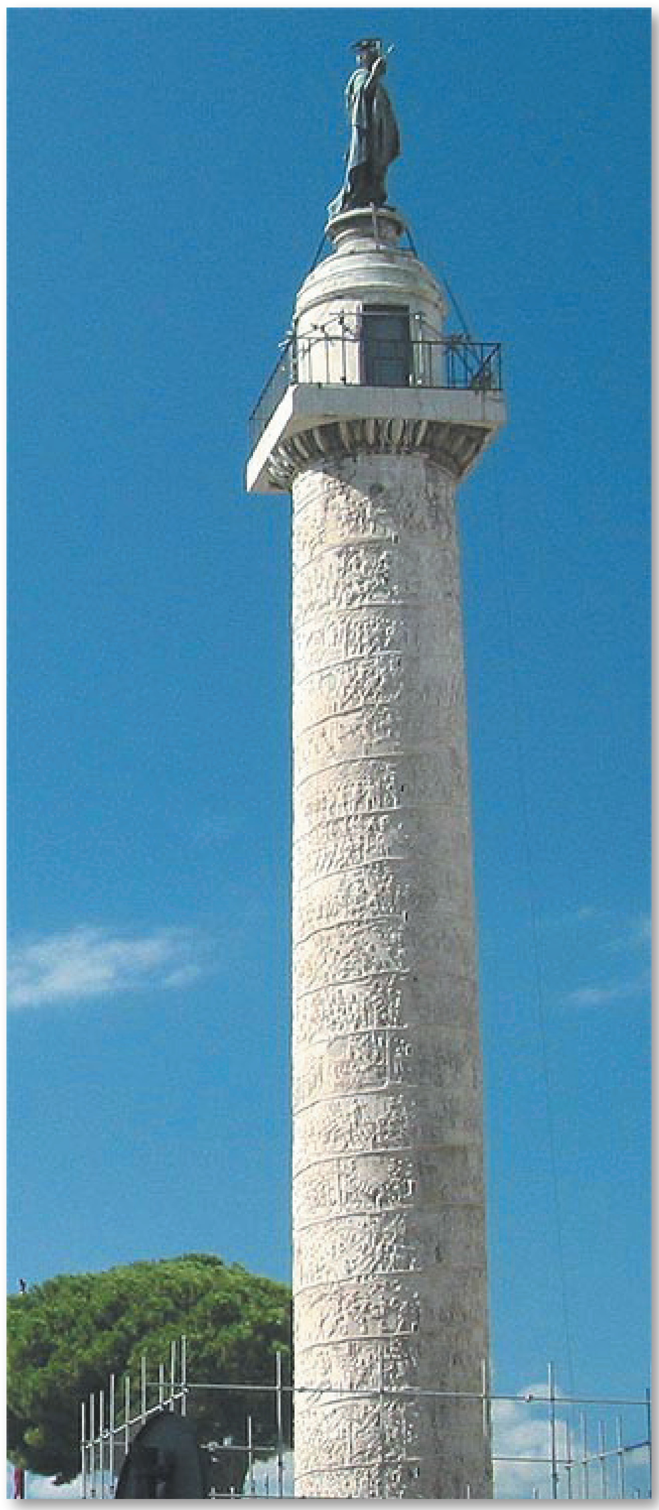
En el arte romano se rechazan las sutilezas griegas y se inclinan, como pueblo rural, por la tendencia realista. Esto se manifiesta en el retrato que, si bien se daba en el helenismo, se considera típicamente romano. Desde la época etrusca se muestra ese interés, con la costumbre de reproducir en cera el rostro de los difuntos. Esta tradición condujo al desarrollo del retrato realista romano el cual se diferencia del griego en que resalta la belleza corporal.

Con el imperio se inician algunos cambios. Al convertirse Roma en un gran imperio surge la necesidad de servirse del arte como lenguaje inteligible para dar a conocer sus relatos y creencias en versión oficial.

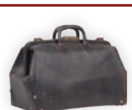
De ese modo, el realismo se orienta hacia la narración; por ello, se prefiere el relieve a la estatuaria, por resultar más apropiado, y cuyos antecedentes griegos los hallamos en las Panateneas. En Roma el relieve culmina con las columnas de Trajano y Marco Aurelio, con personajes que se mueven entre construcciones y paisajes naturales.

En su expansión a Oriente, Roma va recogiendo su tradición y evolucionando de lo escultórico de belleza formal, a lo pictórico que se presta mejor al efecto realista y sensual donde la línea es sustituida por un juego de luces y sombras.

Roma no sólo sufre atracción por Oriente porque propone satisfacciones a los sentidos, el pueblo romano está ávido de sensibilidad y desde Oriente le llegaron nuevas religiones; el culto a Mitra, Isis y Cibeles amenazaron incluso el culto oficial. El arte adquirió carácter pasional e irracional. Se piensa que éste no representaba la realidad, sino que provocaba emociones, revelaba algo invisible y escapaba a la lógica. Este proceso significó la preparación de la revolución radical que se produjo con el cristianismo y que ensombreció la estética griega durante siglos.



Columna de Trajano.



No olvides que...

- El arte romano se considera una continuación del arte griego.
- No obstante, desarrolla una personalidad propia muy definida, especialmente en el campo de la arquitectura, en el que introduce novedosos elementos.
- Sus aportaciones son muy originales y revisten enorme trascendencia.
- La ciudad es el lugar donde se muestra el interés por la ordenación y la planificación arquitectónicas.

Arquitectura

El pueblo romano es de un temperamento más práctico y de menor sensibilidad artística que el griego, aunque ello no le impidió seguir los pasos del arte griego, sobre todo de la época helenística, hasta el punto en que muchos historiadores del arte consideran sus manifestaciones artísticas como pertenecientes a una escuela helenística más.

A pesar de reconocer en esta afirmación un gran fondo de verdad, debemos hacer constar que el artista romano no es un mero continuador de las formas estéticas griegas, sino que dentro de ellas mismas presenta una clara personalidad propia, sobre todo en cuanto a arquitectura, la cual está al servicio de la nueva sociedad urbana surgida con el Imperio romano.



Arco de triunfo de Tito.

Esta arquitectura se distingue por su más absoluto utilitarismo. Los emperadores potencian el crecimiento de las ciudades, las cuales se convierten en centros de poder político sobre el territorio circundante y se les dota con un sinfín de servicios: faros, templos, teatros; además de calzadas, acueductos y edificaciones conmemorativas (arcos de triunfo), lo que les otorga esa consistencia de la que aún hoy hacen gala y que nos habla de la propia inmortalidad del Imperio.

Si la aportación griega es importante en el nacimiento de este arte, justificada por la enorme multitud de artistas griegos que trabajan para clientes romanos, no es menor el papel de los etruscos. Los romanos recogerán la experiencia de los etruscos y de los griegos, y crearán, a partir de ellas, una arquitectura diferente a los patrones originarios, dadas las distintas circunstancias sociales, urbanas y religiosas.

Al sentir un gusto especial por el lujo y el recargamiento, los romanos prefieren los órdenes más pomposos:

- **Dórica.** Es poco utilizada, en su lugar se prefiere el toscano.
- **Toscano**. Posee un plinto, el fuste es liso, el capitel es precedido de un astrágalo (toro diminuto). Éste se compone de equina y ábaco. Este arte procede del arte etrusco.
- **Jónico.** Sitúa las volutas en diagonal.
- **Corintio.** Las hojas de acanto son mucho más rizadas.
- **Compuesto.** Su afán por la decoración hace que aparezca este orden, suma de los dos anteriores, constituyendo el orden romano de mayor repercusión.

Si los griegos habían utilizado diferentes órdenes en el interior de un edificio (Partenón), el arquitecto romano goza de mayor libertad de concepción que el griego. Así lo denotan la decoración de las metopas con rosetas, discos, la curvatura de los frisos, la decoración de las metopas, el tratamiento de las columnas y el gusto por la combinación de órdenes en fachadas utilizando un orden distinto en cada planta.

Los romanos emplearon como elementos constructivos los siguientes:

- **El arco:** tomado de los etruscos y griegos, supieron elevarlo a la máxima expresión.
- **El dintel:** continuó ocupando un lugar privilegiado.
- **El arco-dintel:** los romanos supieron conjugar ambos elementos creando un sistema muy propio. El arco se inserta entre dos columnas y el dintel, dando lugar o las enjutas, creando una composición dinámica al contraponer líneas curvas y rectas. Con el tiempo, el arco crecerá, cortando el entablamento que se convertirá así en un segundo capitel, dando paso a una etapa barroca.

Con una concepción novedosa, los romanos emplearon la bóveda de cañón y de arista, y la cúpula, la que les permitió solucionar la cobertura de los grandes espacios interiores. Pero por el enorme peso de la bóveda debieron dotar a los muros de un espesor considerable, lo que dificultó el uso de las columnas, que se vio relegado a un papel decorativo.

Por último, otro de los hallazgos de los romanos es el descubrimiento del eje de simetría vertical, del cual equidistan todas las puntas del edificio.

Arquitectura romana

Características

- La arquitectura es la manifestación artística que más valoraron los romanos.
- Existe una tendencia al colosalismo, que los arquitectos romanos usan para exaltar el poder de Roma.
- Se caracteriza por su sentido práctico y realista.
- Recoge diversas influencias, entre las que cabe destacar el arte griego y el etrusco.
- Utilizaron los dos elementos que habían creado los mesopotámicos y que difundieron los etruscos: el **arco** y la **bóveda**.
- Adoptaron estilos arquitectónicos griegos (dórico, jónico y corintio), pero los combinaron dando lugar así a otros estilos diferentes, como el orden **toscano** o el orden **compuesto**.
- Los romanos también emplearon las estructuras arquitrabadas propias del arte griego.

Materiales

Los materiales utilizados fueron muy variados:

- La piedra, trabajada en grandes sillares.
- El ladrillo, colocado de diferentes maneras.
- El mármol, para decorar los espacios interiores.
- El mortero romano, una masa formada por arena, cal viva y agua que usaban como aglutinante para la unión del resto de los materiales.

Arquitectura civil. Construcciones urbanas

Casa

Su antecedente lo hallamos en la casa etrusca. La planta es rectangular y se compone de un vestíbulo que conduce al atrio o patio central cubierto parcialmente con un estanque en el centro que recoge las aguas de lluvia. Los dormitorios se disponen al lado del patio. En el fondo, la sala de estar y el comedor, a veces todo en una única sala. El piso está ornamentado con mosaicos, y en la entrada y las paredes aparecen pinturas que representan motivos arquitectónicos fantásticos y figurativos. A partir del siglo II, la influencia griega hizo que se añadiera un patio columnizado con estatuas y jardines. Desde la época imperial se generalizan las casas de alquiler a "ínsulas", formadas por varios pisos. La planta baja se destinaba a tienda y los pisos superiores estaban ocupados por viviendas que se abrían a la calle por medio de balcones.

Existían distintos tipos de vivienda:

- **Las insulae.** Casas de pisos para las clases menos favorecidas.
- **Las domus.** Que eran las viviendas de los hombres ricos. Se organizaban en torno a un patio llamado **atrio**. Las aguas del atrio caían al **impluvium**. Una de las estancias fundamentales era el comedor o **triclinium**.
- **Las villas.** Eran casas de campo con grandes extensiones de terreno para el cultivo.

El foro

La ciudad romana es de forma cuadrada a rectangular con una puerta en el centro de cada lago, como la Puerta Mayor de Roma, en España, la de Lugo, donde parten las calles principales. En la intersección de ambas se localiza el foro que es el centro de la vida ciudadana, allí se ubica el templo, la basílica, la biblioteca, etcétera. Se compone de una gran plaza enlosada, rodeada y decorada con efigies del emperador. Son célebres, el Foro romano y los foros de César Augusto y Trajano que se erigieron posteriormente.



Vista del Foro romano.

Basílica

Dedicada a la administración de justicia y al trato comercial, es un edificio de planta rectangular dividida en tres naves separadas por columnas y cubierta con bóveda de cañón plana de madera. La mayor parte de la nave central permite la iluminación interior. Esta misma nave termina, en la cabecera, en un ábside semicircular; allí se hallaban

los jueces para administrar justicia. Algunos autores ven en estos edificios un precedente de los templos cristianos, como demuestra la pervivencia del vocablo. Son conocidas las basílicas de Pompeya y Majencio, entre otras. Esta última dispone de bóveda de arista en la central y de cañón perpendicular a la central, en las laterales.



Ruinas de la Basílica de Majencio.

Termas

Estas construcciones no sólo sirven como baños públicos, sino también como lugar de reunión, biblioteca, etcétera, lo que exigía unas instalaciones muy complejas: salas para ejercicios gimnásticos, sala de vapor y masajes, piscinas de agua caliente, templada y fría, etcétera. Esto da al conjunto unas dimensiones colosales, o al menos esa impresión nos producen las termas imperiales como las de Trajano y Caracalla. Esta última de inmensas proporciones, realizada en hormigón y ladrillo con revestimientos de ricos materiales.



Termas de Caracalla.

Está cubierta con una gigantesca bóveda de arista en la nave central, mientras las laterales están insertas dentro de los contrafuertes, y una enorme cúpula de 35 metros asentada sobre ocho pilares, pasando a circular por medio de ocho toscas.

Edificios para espectáculos

Las construcciones dedicadas a funciones de recreo adquirieron también poder político. Entre ellas habría que *destacar* los *teatros* y los *anfiteatros*, no sólo por el aprecio que mostraba el pueblo a los circos y termas.

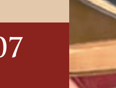
Anfiteatro

Es el resultado de la unión de dos teatros clásicos y nos recuerda a nuestra plaza de toros. El anfiteatro es un edificio genuinamente romano. Su planta es elíptica, en el centro la arena rodeada por todas partes de graderío para espectadores. Tanto la arena como las gradas están surcadas por túneles, corredores y cámaras. Está concebido para representaciones de espectáculos cruentos: lucha de gladiadores, batallas navales y caza de fieras salvajes. El anfiteatro más antiguo es el de Pompeya del siglo I a.C. (el más famoso es el Coliseo de Roma), levantado por Vespasiano en el siglo I d.C.



Coliseo Romano.

Su parte superior fue añadida por Diocleciano. En el teatro aparecen en su fachada exterior una superposición de órdenes en sus tres pisos: toscano, jónico y corintio, que enmarcan los vanos. El piso superior es posterior y resulta más macizo, dispone de unas ménsulas para colocar los mástiles que sostenían la cubierta de tela que colocaban expertos marineros para impedir las molestias del sol. Tenía capacidad para unas cincuenta mil personas que se distribuían según su categoría social en los tres pisos, el último de estructura de madera. En España se conservan los de Mérida, Tarragona, Itálica, entre otros.



Teatro

Los romanos parten en su concepción de la idea griega, pero, a diferencia de éstos, los hacen exentos en vez de aprovechar las laderas de las montañas. Esto va a permitir levantar, bajo los graderíos, una red de túneles o galerías abovedadas de forma anular que comunican con los dormitorios y que facilitan un desalojo rápido del edificio. Frente a las gradas está el escenario, espacioso y monumental, decorado con columnas y esculturas. Detrás del escenario se hallaba el postscenios, destinado a camerinos de los actores y dotado con jardines. La orquesta, que en Grecia servía para el coro, aquí pierde su importancia, cambiando su forma, pasando de circular –en Grecia– a semicircular en Roma. En este lugar se asentarán los grandes personajes, mientras el coro se traslada a un lateral, llamado tribuna. La decoración exterior obedece a lo dicho en el anfiteatro. Son típicas muestras el teatro de Pompeya, Sagunto, de Aspendas, etcétera. Este último del siglo II d.C., con capacidad para 7 000 espectadores, dispone de una escena bien conservada, formada por cinco puertas y columnas exentas que soportan un entablamento que se quiebra hacia atrás. En la parte superior tiene unos frontones triangulares y curvados. Se complementa con una gran cantidad de estatuas.



Teatro de Marcelo.

Circo

Es semejante a los estadios griegos. Dispone de una planta estrecha y alargada, con graderías en sus lados mayores y una espina en el centro de la arena que la divide longitudinalmente en dos pistas. Los lados menores terminan en semicírculos con graderío en uno de ellos, en el otro se ubican las cocheras y cuadras que se disponen en forma de arco del círculo. Estas edificaciones estaban destinadas a carreras de cuádrigas y ejercicios atléticos. Son más conocidos el Circus Máximus de Roma y en España el de Toledo y Mérida.



Circo de Massenzio.

Monumentos conmemorativos

Arcos de triunfo

El arco de triunfo con forma de puerta de ciudad aislada de la muralla se instalaba en faros, calzadas, puentes. Suele presentar uno o tres arcos y servía de pedestal de un grupo estatuario, al estilo de Grecia. De gran belleza de proporciones y sencillez es el arco de Tito, de un solo vano. El último gran arco imperial es el de Constantino, de finas proporciones, pero sus relieves son reutilizados. En España se conservan ejemplos en Medinaceli y Bará.



Arco de Constantino.

Columnas conmemorativas

Las columnas son obras de grandes proporciones. Su fuste se destina a ser decorado con relieves que ascienden continuamente de forma helicoidal, por ejemplo las de Marco Aurelio y la de Trajano; ambas narran, en estilo continuo, sus campañas militares. Esta última, de 40 metros de altura, contenía en su cámara inferior el sepulcro del mismo, desde donde arrancaba una escalera de caracol que conducía a su cima, coronada por un estatua suya en bronce que luego fue sustituida por la de San Pedro.



Detalle de la columna de Trajano.

Obras de ingeniería

Calzadas y puentes

Un imperio de tan vastas proporciones requería de una gran red de calzadas que le acercaran a las provincias más alejadas o facilitaran la comunicación entre la capital y el resto de las ciudades y éstas entre sí. Su construcción se realizó con criterios modernos que le dan una gran consistencia. Cuando se debía salvar un río, se construían magníficos puentes, algunos de proporciones inusitadas, como el Alcántara sobre el Tajo que tiene unos 50 metros de altura con arco de triunfo en el centro y un templo en la entrada, o el de Mérida de casi un kilómetro de longitud.

Acueductos

Aunque tenga un carácter utilitario, el arquitecto ha sabido dotarlos de cierta belleza y grandiosidad. Están destinados a abastecer de agua las ciudades. Resulta imponente por sus dimensiones el de Segovia, con doble línea de arcos sobrepuestos. El de los Milagros de Mérida, con arcos dobles y un único pilar para toda su altura, presenta en sus arcos y pilares una curiosa alternancia de sillares de piedra y ladrillo rojo que nos recuerda la mezquita de Córdoba. En Francia se halla Pont Du Gard, de la época de Augusto, con una doble función de puente y acueducto. Formado por triple arcada de tamaño desigual.



Acueducto Pont du Gard.

Arquitectura religiosa

El templo

Los romanos copiaron los templos de los etruscos y de los griegos, pero introdujeron serias modificaciones. Mientras éstos últimos los ubican en lugares sagrados, los romanos los insertan en la urbe, levantándolos en los foros. Las gradas griegas fueron sustituidas por un basamento de paredes verticales que enmarcan, incluso, las gradas de acceso que se hallan en la fachada principal. Con esta nueva concepción, lo que se pierde en universalidad griega se gana en monumentalidad romana. Desinteresándose de las proporciones griegas, normalmente se trata de templos próstilos, seudoperípteros, con columnas adosadas a los muros, con celia y pronaos. Como ejemplos tenemos el de Fortuna Viril del siglo I a.C. de orden jónico, hexástilo y columnas adosadas. La Maison Carrée de Nimes de orden corintio, es de la época de Augusto.

Los templos de planta circular se inspiran en el tolo griego. Son importantes el de Vesta en Roma, sin podio, ni entablamento, y el de Vesta en Tívoli, ambos de la época republicana. Pero el más interesante es el Panteón de Agripa, obra de una grandiosidad singular destinada a centralizar la enorme variedad de cultos del imperio. Su fachada es de la forma de un pórtico clásico octóstilo rematado por un frontón con decoración en bronce y dos nichos que enmarcan la puerta. La mayor novedad es el hecho de estar cubierto su interior por una enorme cúpula de unos 42 metros de diámetro y 43 metros de altura que apoya sobre un tambor circular de 6 metros de espesor, articulado en ocho pilares alternado con tantas exedras rectangulares o semicirculares que hacen la capilla; esto crea una sensación de unidad y un efecto especial inmenso al producirse el tránsito a la bóveda sin continuidad.

Su decoración interior contrasta con la sobriedad exterior. La cúpula, realizada con materiales ligeros y arcos de descargo sobrepuestos, se decoró con casetones decrecientes y ternas en bronce dorado, dispone en su parte superior de una claraboya circular de 9 metros e ilumina el recinto, a través del cual penetra la luz del sol que se mueve libremente en el interior del edificio. El espacio interior adquiere un valor simbólico: la cúpula representa la bóveda celeste, que muestra su unidad cósmica en torno a dicho lugar, convirtiendo a Roma en centro del universo. Es difícil de creer, por la falta de antecedentes, que esta obra fuese levantada en época de Agripa; más bien, debemos creer que la reconstrucción de Adriano incluyera la cúpula. Una obra excepcional por su calidad decorativa es el Ara Pacis

o Altar de la Paz de la época de Augusto. De planta cuadrada de unos diez metros de lado, con dos puertas de acceso en sus lados mayores, está decorada con relieves que nos relatan la procesión anual para presentar ofrendas al altar de la paz. Su decoración vegetal es lo mejor del arte romano.

Construcciones funadamentales romanas	
La ciudad	
Los templos	
Las basílicas	
Las termas	
Los teatros	
Los anfiteatros	
Los circos	
Los monumentos conmemorativos	Columnas conmemorativas
	Arcos de triunfo
Las construcciones con función práctica	Puentes
	Acueductos
	Calzadas
Las casas romanas	Las insulae
	Las domus
	Las villas

Escultura

Tras la toma de Corintio en 156 a.C. por el ejército romano, comienza el saqueo artístico de Grecia; infinidad de obras griegas son llevadas a las casas de los patricios romanos e incluso muchos artistas se trasladan, voluntariamente, como esclavos a Italia para trabajar en sus talleres destinados a atender la demanda. Allí, se limitarán a copiar repetidamente los originales griegos, gracias a lo cual hemos podido conocerlos. En Nápoles se constituyó uno de tantos talleres cuyas copias reproducían fielmente incluso las inscripciones griegas; el más importante es el de Pasiteles, a cuya escuela pertenece el Grupo de San Ildefonso, donde se combinó un modelo de Policleto y otro de Praxíteles.



Estatua de Augusto.

Los romanos realizaron fundamentalmente retratos, a través de los cuales se inmortalizarían personalidades y emperadores. Es aquí donde se muestra de manera extraordinaria su realismo. El teatro romano evolucionaría desde la época republicana, marcada por el realismo, hasta la época imperial, caracterizada por la idealización.

Escultura romana	
Periodo Republicano	• Los retratos son realistas debido a la influencia del retrato etrusco. • Se realizaban máscaras funerarias de los patriarcas familiares; estas obras reflejan, por lo tanto, el más absoluto realismo.
Periodo Imperial	• Los retratos se convierten en obras idealizadas para magnificar a los emperadores. • El **Augusto**, de Prima Porta, representa al emperador como un héroe, sin permitir ver el paso del tiempo en su rostro. • El **Retrato de Adriano** es un retrato de busto (partiendo del pecho). • El **Retrato ecuestre de Marco Aurelio** representa un tipo de escultura que debió ser muy abundante durante este periodo, aunque no se cuenta con otros restos.
Periodo Bajo Imperial	• El retrato se convierte en una representación tosca, poco detallista y de grandes dimensiones. • La **Estatua de Constantino**, de enormes proporciones, es una obra representativa de este momento.

El retrato

En los primeros momentos, los etruscos ejercieron un papel predominante en la estatuaria y el retrato romanos; así, Bruto el Arringatore y la Loba del Capitolio son obras romanas eje-

cutadas por etruscos. Rómulo y Remo fueron añadidos en el Renacimiento. Durante la época republicana el arte romano va independizándose de las maneras etruscas iniciándose un proceso de romanización.

Las obras romanas más antiguas son retratos de personajes anónimos, que representan a altos dignatarios políticos ya que las leyes prohibían el retrato de aquellas personas que no tenían una reconocida superioridad moral. De ahí que el tema preferido por los romanos es el del hombre como ciudadano, no como atleta griego. Estas obras tienen un carácter eminentemente político, ya que lo que interesa es presentar al personaje como ejemplo para sus conciudadanos, no la pericia desarrollada por el artista.

El origen de estos retratos de personajes públicos hay que buscarlo en los retratos funerarios etruscos a *imagines maiorum* formados por bustos simples y toscos de cera que eran guardados en unos armarios especiales situados en el atrio de la casa y que representaban a los antepasados ilustres familiares, los cuales se exhibían durante las exequias para resaltar la dignidad del difunto. Las casas más adineradas buscarán en el mármol o el bronce un sustituto de la cera.

La llegada de artistas helénicos le dio un impulso al retrato. El realismo, que ya era palpable durante la época helenística, encuentra aquí su acomodo. Se esculpen retratos de gran realismo, representando arrugas, defectos y acompañándose de expresiones severas, superando los antiguos retratos funerarios, ya que se busca representar psicológicamente al modelo. A esta época pertenecen los retratos republicanos de Pompeya, Julio César y Cicerón. En la época de Augusto, el poder acumulado por la clase alta le lleva a ir distanciándose de la tradición realista popular. En esa euforia de soberbia, los retratos oficiales, se idealizan, evitando los defectos e incluso se llega a divinizar al emperador, que aparece semidesnudo y coronado con laurel. Pero a pesar de los condicionamientos, los artistas no sólo revelan un aspecto externo, sino que captan la profunda realidad del hombre: Marco Aurelio muestra su nobleza de alma, Caracalla, su crueldad.

De unos 50 años, cansado y de gesto patético es Augusto, Pontífice Máximo, aparece togado con la cabeza cubierta por el manto y en actitud de sacrificar.

También se han conservado retratos de emperadores como liberos divinizados, semidesnudos, sedentes y con un brazo en alto y Claudio, asociado al Júpiter como muestra el águila, con un gesto prepotente que nunca dispuso. El retrato colosal de Nerón se ha perdido.

Con los Flavios el retrato deviene más familiar y real. La influencia popular aflora de nuevo y Vespasiano se muestra retratado como un plebeyo. El peinado se transforma cambiando el aspecto del retrato. Julia, hija de Tito, impone un peinado de bucles superpuestos en pisos en torno a la parte superior del rostro, para cuya representación se recurre al trépano.

El relieve

Es donde los romanos alcanzan una personalidad más definida, técnicamente es de tipo pictórico al buscar efectos de perspectiva, concede gran importancia al paisaje y a lo pintoresco, constituyendo el medio más propicio para las representaciones de escenas complejas, anecdóticas y realistas.

Dentro del relieve distinguimos dos grupos: el histórico y el sarcófago.

El relieve histórico

Los primeros relieves tienen una concepción típicamente griega, pero pronto el sentido histórico y positivista del pueblo romano se impone y exige a las obras una imitación más directa de la realidad.

El más antiguo de la época republicana es el Altar de Domicio Enobardo (siglo I a.C.), representa la licencia de las tropas y el sacrificio de un cerdo, una oveja y un toro ofrecidos a los dioses al término de la campaña.

A la época augusta pertenecen los relieves del Ara Pacis, obra capital del relieve histórico. Se caracteriza por la finura de su modelado y los efectos de perspectiva de profundidad (medio relieve en primer lugar y plano en segundo). Esta concepción monótona, la densidad de motivos (demasiadas figuras), la variedad de motivos animales y vegetales y otras características parecen desmentirlo. Su mayor logro es el tratamiento de los temas vegetales (hojas y acantos) en su parte interior que alcanza una perfección sin par. Representa un desfile imperial que lleva las ofrendas al Altar de la Paz por las victorias contra los hispanos y galos, recordando las Panateneas, pero mientras en ésta las figuras caminan con



Procesión en el lado sur del Ara Pacis.

naturalidad, llenas de belleza ideal, en el Ara Pacis, los personajes están retratados con insuperable realismo y se mueven majestuosamente. En el primer caso es la escena la que da su grandiosidad, mientras en el segundo son los propios personajes quienes la poseen.

Después del año 75 se labran los relieves del arco de Tito para conmemorar la derrota de los judíos. La tendencia pictórica del relieve se recrudece, se talla a tres planas y se busca el efecto de claroscuro, lo que da ambiente a la composición. Los relieves recogen la entrada de Tito en Jerusalén y el traslado del *Candelabro de los siete brazos* como botín de guerra, la diosa Roma va adelante. A diferencia del Ara Pacis, se trata de un relieve profundo y de ambiente, pues el marco capta la atmósfera.

La columna, soporte arquitectónico del edificio romano, se convierte en simbolismo del estado romano que encarna el orden y el equilibrio dentro de su heterogéneo imperio. Ella será sostén de la narrativa histórica. Las campañas llevadas a cabo por Trajano son motivo de la decoración de su columna conmemorativa. En espiral y de forma continua, se relatan los episodios desde el principio hasta la muerte de Decébalo. Esta crónica pétrea resulta ruda en ejecución, las figuras se colocan en perspectiva alta, su efecto pictórico es deficiente y se distinguen claros defectos de proporciones e incluso históricos.

De menor fuerza artística es la de Marco Aurelio que narra sus campañas contra los germanos y sármatas. Al contemplar esta obra se ve con claridad que el arte de los relieves entra en crisis.

El arco de Séptimo Severo narra la victoria contra los partos. Los contornos de las figuras son muy profundos, aunque su volumen es plano. Las enjutas del arco central presentan unas victorias portadoras de trofeos y las de los laterales divinidades fluviales. El de Constantino posee ornamento de obras anteriores: del arco de Trajano, ocho medallones del de Adriano y ocho relieves de Marco Aurelio.

Sarcófagos

Se conciben para estar adosados por lo que se decoran sólo tres de sus frentes, con temas mitológicos, funerarios, bélicos y el retrato del difunto. Sobre la tapa se sitúa el bulto funerario yacente, representando al difunto dormido o ligeramente incorporado a la manera etrusca o en forma de tejado de dos aguas. Como temas alegóricos se emplean las guirnaldas, de origen oriental, que simbolizan la inmoralidad, y la serpiente, símbolo de la vida subterránea.

Pintura romana

Se realizan pinturas al fresco, con una técnica muy perfeccionada. Los restos mejor conservados se encuentran en la ciudad de Pompeya, que quedó sepultada por la erupción del Vesubio.



Fresco encontrado en Pompeya.

Mosaico romano

Los mosaicos fueron empleados por los romanos como revestimientos de paredes y suelos. Se realizaban con pequeñas piezas de cerámica, llamadas teselas, o de pequeños fragmentos de mármol.

Los motivos podían ser geométricos, vegetales o figurativos, y hacían referencia a escenas de la vida cotidiana. Estos mosaicos aparecen en las casas o en edificios e instalaciones públicas como las Termas de Caracalla.



Mosaico encontrado en Pompeya.

UNIDAD IV

Del arte paleocristiano al arte gótico





Ubicación geográfica

Capítulo 11

Principales zonas de desarrollo del arte paleocristiano y bizantino



Ubicación geográfica

Capítulo 12

Principales zonas de desarrollo del arte musulmán



Capítulo 13

Principales zonas de desarrollo del arte románico





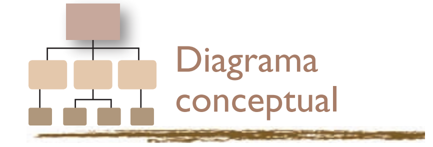


Ubicación geográfica

Capítulo 14
Principales zonas de desarrollo del arte gótico

Capítulo 11

Arte Paleocristiano y Bizantino



- **Arte paleocristiano y bizantino**
  - El primer arte cristiano
    - Arquitectura paleocristiana
      - Parte pública
      - Parte semipública
      - Parte privada
      - Principales basílicas
    - Escultura paleocristiana
      - Materiales
  - El arte bizantino
    - Arquitectura bizantina
      - Materiales
      - Elementos constructivos
      - Obras arquitectónicas
    - Iconografía bizantina
    - Marfil bizantino
    - Mosaico bizantino

El primer arte cristiano

Conforme se iba propagando y consolidando el cristianismo en el vasto Imperio Romano, éste se veía sumido en una creciente crisis. El final de las conquistas, las diferencias sociales, el agotamiento del sistema esclavista, la falta de confianza en las instituciones, la inestabilidad, etcétera, determinan el final de la antigüedad. La desconfianza hacia las tradiciones romanas, incapaces de conjurar la crisis, hace que la gente busque en las religiones orientales un halo de esperanza para sus vidas inseguras; una de esas religiones fue el cristianismo.

Con la aparición del cristianismo, la vida adquiere un nuevo sentido, mucho más intimista e individual. Frente al principio clásico de unidad y armonía entre cuerpo y espíritu, el cristianismo recoge el dualismo persa de carne y espíritu, o lo que es lo mismo, el bien y el mal irreconciliables, donde la desprestigiada naturaleza sólo tiene justificación como soporte del espíritu. La nueva concepción religiosa dará lugar a un estilo artístico que desdeña lo formal por ser receptáculo de lo material. El dibujo abstracto se pondrá al servicio del color y del brillo, que satisface el espíritu. En el arte, más que los valores estéticos, interesarán los valores éticos puestos al servicio del nuevo credo para la formación de las masas. De este modo, se abre el primer capítulo del arte medieval cuyos esquemas llegarán hasta el gótico. Este estilo, radicalmente distinto del arte pagano de la antigüedad, asumió la mayor parte de sus formas del mundo grecorromano. Aceptó del repertorio clásico, aquello que consideraba útil y conveniente para la mejor expresión de las ideas cristianas, por lo que unas mismas formas adquirirán en manos de los cristianos una significación muy distinta, un nuevo simbolismo. Podemos decir que es un arte nuevo, que levanta el edificio de su nueva fe, asentado sobre una sociedad pagana.

En la creación y configuración del arte paleocristiano se advierte un lento proceso evolutivo que corre paralelo a la estructuración de la vida cristiana. Todo aquello que conforma esta vida se va reflejando en la creación artística que, por otra parte, se ve mediatizada en los primeros siglos por el entorpecimiento que se pone a su desarrollo, cuando el Estado romano intenta detener la difusión del cristianismo y le da cierto carácter de tosquedad y clandestinidad. Con la división del Imperio en oriental y occidental, se establece un proceso de diferenciación entre las dos religiones que dará lugar a dos visiones distintas del arte paleocristiano.

En el arte paleocristiano encontramos dos momentos fundamentales:

- El arte **anterior** al Edicto de Milán, promulgado en el año 313, por el que el emperador Constantino convirtió al cristianismo en la religión oficial del Imperio.
- El arte **posterior** al Edicto de Milán, que lleva la paz a la Iglesia cristiana y le permite salir de la clandestinidad.

Arquitectura

En el periodo anterior a la Paz de la Iglesia, antes del 313 d.C., cuando los cristianos aún no gozaban de plena libertad, se hace precisa la creación de un lugar de reunión para la celebración de los cultos. En el caso de la experiencia litúrgica pagana el culto se realiza en el exterior, al aire libre, mientras que el cristianismo requiere de lugares cerrados, además de que debía dar solución al problema de inhumar los difuntos cristianos separados de los no cristianos.

En esta etapa, surge el *Titulus* como lugar de reunión (el más antiguo conservado es San Martín del Monte), que era una casa patricia a la que se introdujeron varios arreglos para adecuarla a la nueva función. Aquí, parece detectarse una influencia de las salas de reunión de los edificios profanos.

De manera paralela, aparece el cementerio cristiano: la *catacumba*. El origen de estas construcciones parece hallarse en Oriente, en las cuevas funerarias familiares como refieren los evangelios. Su adopción por Occidente se debe a la prohibición cristiana de incinerar los cadáveres y a considerar suelo sagrado el lugar donde están enterrados los fieles difuntos. Las catacumbas están formadas por una intrincada red de galerías en cuyas paredes se disponen los nichos en los que se depositan los cuerpos de los difuntos. Cuando en alguno



No olvides que...

- En la etapa final del arte romano se produce un cambio trascendental en el campo cultural que incide directamente sobre el arte.
- El arte paleocristiano tuvo sus primeras manifestaciones en la clandestinidad, en las catacumbas.
- Cuando el cristianismo empieza a cobrar fuerza, comienza a ser perseguido y los cristianos hacen de su religión un modo de vida.

de estos nichos se halla el cuerpo de algún santo o mártir, se abre sobre su sepulcro un arco semicircular llamado *arcosolio* o una *cripta*. En dichos lugares se celebraban banquetes funerarios en fechas conmemorativas según la tradición romana que, posteriormente, se intentará llenar de un sentido eucarístico. A fines del siglo III empieza a erigirse junto a la entrada de estos cementerios o en las cercanías del lugar de martirio una *cella memoriae* o *martyria*, especie de pequeño templete de planta central, derivado de los mausoleos romanos.

Frente a la creencia general, la catacumba no servía como lugar de reunión y menos en periodos de persecución, puesto que por su angostura se transforma en una trampa sin salida. Las más importantes son: Santa Priscila, Santa Domitila, San Calixto, San Sebastián y Santa Inés.



Catacumbas de San Calixto.

Con la Paz de la Iglesia en 313 d.C., Constantino considera al cristianismo como religión legal y permitida, consolidándose en forma lenta hasta convertirse en oficial en el año 391. Su legalización traerá la proliferación de construcciones arquitectónicas con un modelo de templo para todo el orbe cristiano: la basílica.

El origen de la basílica es problemático, aunque es evidente el parentesco con la basílica civil romana, no existe vínculo funcional entre ellas, más aún si tenemos en cuenta que se denota de un amplio crucero, tampoco parece tener relación con el Titulus, ni con los templos romanos por las diferencias de culto. Mucho más probable es la influencia de las construcciones obsidiales de las villas romanas y de las salas de audiencia de los palacios imperiales muy populares desde el siglo III.

Este modelo de basílica cristiana se va a mantener con escasas variantes a lo largo de la Edad Media. Consta, fundamentalmente, de tres partes: una pública a la que puede acceder cualquier catecúmeno, otra semipública reservada para creyentes bautizados y otra privada, para los presbíteros y donde se celebra el culto.

Parte pública de la basílica

Está formada por un patio (atrio), con un vestíbulo y una fuente en el centro o *fial*. El atrio sirve por lo general de refugio para los peregrinos y menesterosos. Antes de entrar en el templo hay una nave transversal llamada *nartex* destinada a los catecúmenos.

Parte semipública de la basílica

Constituye el cuerpo de la basílica. Está orientada hacia el Este, en función de la identificación Cristo-Luz, de la tradición oriental. Toda la obra refleja este simbolismo; así, la parte inferior es más oscura mientras que conforme avanzamos hacia la cabecera y hacia la parte alta del edificio la luz se hace más intensa. De ese modo, se logra crear un espacio espiritualizado, inmaterial como plasmación terrenal de la "Jerusalén celeste", donde las paredes se disuelven por el brillo de sus mármoles y mosaicos. Por lo general, consta de tres naves, que se organizan en columnas, sobre las que descansan arcos, rematando la fábrica con artesonado de madera y cubierta a dos aguas en la nave central y las laterales permiten abrir ventanas que proporcionan abundante luz a la nave central al igual que en el ábside. La nave de la izquierda (del celebrante) o del Evangelio está reservada a los hombres, mientras que la de la derecha o epistolar es para las mujeres. Cada una de ellas dispone de un púlpito antes del transepto. En la nave central se dispone un pequeño coro separado por canceles, en donde se sitúan los cantores y el clero menor.

Separa la parte semipública de la privada el *septum*, especie de muro con puertas que luego recibirá el nombre de *iconostasis*, detrás del cual se suele disponer una nave transversal llamada *transepto* o *crucero*.

Parte privada de la basílica

Es el presbiterio, ábside central de la basílica, se separa del resto de la iglesia por una fila de columnas con cortinajes entre ellas, llamada *pérgola*. En el centro del presbiterio, casi siempre de planta semicircular, está el *ara* o altar, exento y protegido por un templete o *baldaquino* con cortinas. Al fondo, adosado al muro semicircular, el "poyo o banco" corrido, para los presbiteros, presididos por la cátedra episcopal.

Debajo del ábside puede hallarse una cripta con los restos de un santo, que bien puede ser el titular.

En el interior, priman los valores instrumentales a los decorativos y la estructuración espiritual del espacio en beneficio del ábside. Por fuera, el edificio resulta de una llamativa simplicidad. Ofrecen una apariencia de bloques cúbicos de

ladrillo sin más animación óptica que los vanos de las ventanas. Los muros son delgados dado que deben soportar ligeras cargas. El único elemento exterior que refleja el carácter sagrado del edificio es el frónton de su fachada, que recuerda los clásicos, decorados con estucos o mosaicos.

Separados del cuerpo de la basílica se erigen el campanario (siglo V) de planta circular (como San Apolinar de Rávena) y el baptisterio, de planta redonda u octogonal (el ocho es el número que simboliza la inmortalidad lograda por el bautismo) debido a las necesidades de su uso y que deriva de los martyria y mausoleos, como San Juan de Letrán de Roma.



Basílica de San Pedro del Vaticano, fue reconstruida en el Renacimiento.

Principales basílicas

Si se parte del modelo anteriormente descrito, se advierte en la evolución de la arquitectura paleocristiana una tendencia a la complejidad: el baptisterio se incorpora a la basílica, aparecen a ambos lados del presbiterio de sendas habitaciones. La *prothesis* y el *diaconicón* que servían, respectivamente, para guardar las especias y como sacristía, así como una "tribuna o *matroneum* sobre las naves laterales que pasará a las iglesias bizantinas.

El modelo de basílica de cruz latina se extendió fundamentalmente por Occidente, destacando las siguientes:

San Juan de Letrán de principios del siglo IV, en la actualidad muy remodelada.



Basílica de San Juan de Letrán construida a principios del siglo IV.



Basílica de San Pablo Extramuros, un incendio la destruyó y hoy está reconstruida.



Basílica de Santa María la Mayor, ha sufrido múltiples remodelaciones.

La Basílica de Santa Sabina conserva sus partes esenciales, consta de tres naves separadas por arquerías sobre columnas corintias, está decorada con ricos mármoles que crean un efecto óptico de disolución de los muros.



Basílica de Santa Sabina.

Arquitectura anterior al Edicto de Milán	Arquitectura posterior al Edicto de Milán
• Debido a la carencia de bienes materiales y edificios para tal fin, los lugares en que los cristianos llevaban a cabo su culto eran sus propias casas. Las catacumbas, lugares secretos de enterramiento, tuvieron especial importancia. Las catacumbas se organizaban en largos corredores. En las paredes de las mismas se abrían los nichos donde se depositaban los cadáveres. Los corredores desembocaban en unas cámaras circulares que servían como lugar de reunión y culto. Un ejemplo de ellas son las catacumbas de Santa Priscila o las de San Calixto, en Roma.	• Al convertirse el cristianismo en religión oficial, se comienza la construcción de edificios para diversos usos y necesidades. • La edificación más importante es la basílica cristiana, que adopta la planta del edificio romano del mismo nombre pero cuya función era de tipo civil, mientras que los cristianos le dan un uso religioso. • También se conservan edificios de planta centralizada, como los martyria, en los que reposaban los restos de algún santo o mártir.

Escultura paleocristiana

Se desarrolla en los **sarcófagos**, que en realidad son una evolución de los sarcófagos romanos. Solían estar decorados con profusión de relieves en su frente y tapa. Los temas retomaban pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento. Los ejemplos más evolucionados representaban las distintas escenas o pasajes bíblicos separados por columnas, creando así una especie de compartimientos. Un ejemplo es el sarcófago de Junio Basso, en cuyo relieve Cristo entrega la nueva ley o el rollo de la ley.

Pintura y mosaico paleocristianos

Se recurrió principalmente a la **pintura mural**, que todavía puede verse en las paredes y bóvedas de las catacumbas y algunas basílicas. La **iconografía** del arte paleocristiano es muy importante, pues por su simbología perduró durante toda la Edad Media. Los restos más importantes de pintura se encuentran en las catacumbas de **Santa Prudenciana** y **Santa Domitila**. Los **mosaicos** se realizaron con la misma técnica que la empleada por los romanos, pero sus temas y símbolos son religiosos y determinados por la iconografía cristiana. El ejemplo más destacado lo constituyen los mosaicos de **Santa María la Mayor**, en Roma.



Figuras en las Catacumbas de Santa Domitila.

El arte bizantino

Desde el año 330, la capital del Imperio Romano había sido trasladada de Roma a un lugar más seguro y fácil de defender: la antigua colonia griega de Bizancio, que cambió su nombre por el de Constantinopla en honor al emperador Constantino. A finales del siglo IV, el emperador Teodosio el Grande dividió al Imperio Romano en dos partes:

Simbología de la iconografía paleocristiana
• El pez como símbolo de Cristo. • La paloma y el pavo real como símbolo del alma. • El Crismón, formado por la I y la X (las iniciales de Iesus Xristus en griego) dispuestas dentro de un círculo y combinadas con la cruz. • El Buen Pastor, que es la representación de Cristo con un cordero sobre sus hombros.

- El **Imperio de Oriente o Bizantino**, con capital en Constantinopla, que se convirtió en un imperio rico y próspero que duraría hasta el siglo XV (1453). Actualmente, Constantinopla recibe el nombre de Estambul, se encuentra situada en una península a orillas del Bósforo, y constituye el enlace entre Europa y Asia.
- El **Imperio de Occidente**, con capital en Rávena desde el 402, desapareció en el transcurso del siglo V como consecuencia de la llegada de las invasiones de los pueblos germánicos. Con la caída del Imperio de Occidente, en el año 476, toda la grandeza de Roma pasa a esta otra realidad territorial.

Desde el año 518, con Justino I se inicia la dinastía Justiniana, pero será durante la época de **Justino I, el Grande**, entre los años 527 y 565, cuando este imperio alcance su mayor esplendor. El principal objetivo de Justiniano fue recuperar los límites del Imperio Romano. Para lograrlo luchó en varias ocasiones contra los persas, sus principales enemigos. Además, promovió distintas campañas militares para expandir su territorio.

Cronología del arte bizantino	
Primera Edad de Oro	Comprende los siglos VI y VII; Justiniano destaca como el emperador más importante.
Segunda Edad de Oro	Abarca desde el siglo IX hasta el siglo XII.
Tercera Edad de Oro	Se prolongará desde finales del siglo XII hasta 1453, cuando se produce la caída del Imperio Bizantino a manos de los turcos, quienes entran en su capital, Constantinopla.



Mapa de Constantinopla.



No olvides que...

El arte bizantino estuvo influenciado por:

- El mundo griego, pues deriva de la cultura que crearon los reinos nacidos del imperio de Alejandro Magno.
- El mundo romano.
- Las tradiciones de Asia Menor.
- Es un arte eminentemente religioso que combina el sentido de la belleza, la proporción y el lujo propiamente bizantinos.

Arquitectura bizantina

Hasta Justiniano, el arte bizantino utiliza la planta basilical característica, pero la escasez de madera les lleva al uso de la planta centrada, al estilo de los martyria, y a la adopción de nuevas soluciones arquitectónicas. Las principales novedades de la arquitectura bizantina se refieren al empleo de la cúpula, el capitel y su relación con el arco y, a su decoración, en particular al mosaico.

La arquitectura bizantina es, como la romana, abovedada, emplea la bóveda del cañón y de arista, pero su gran novedad con respecto a Roma es el empleo sistemático de la cúpula, símbolo de la bóveda celeste, sobre la cruz griega o centrada, símbolo de la perfección divina, aprovechando la experiencia siria y sasánida. Los bizantinos dotaron a sus iglesias de enormes cúpulas asentadas sobre tambores con abundantes ventanas y sostenidas por enormes estribos, cúpulas menores y exedras. Todo el conjunto se organiza y dispone en función de la cúpula central. Siendo importante el sistema decontrarrestas que idearon para mantener en pie sus obras, no menos interesante es la solución dada al paso del cuadrado de la base al círculo de la cúpula por medio de pechinas, problema que los romanos no habían logrado resolver convenientemente, y el empleo en la cúpula de tubos de barro ensamblados, materiales como arcilla de Rodas, cinco veces más ligera que las normales, con el fin de reducir las presiones. Además de resolver estos problemas mecánicos, el arquitecto bizantino se preocupa de la decoración de la cúpula a la que cubre de mosaicos y decora con profundos gallones.

Sin desdeñar el uso de los capiteles clásicos, el arquitecto bizantino crea el capitel cúbico donde las hojas de acanto se transforman en decoración incrustada geométrica. Al mismo tiempo, le superpone un segundo cuerpo en forma de pirámide truncada invertida llamada *cimacio*, que recuerda el arquitrabe desaparecido.

El arco, que en Roma por lo general se abre en el muro o se apoya en pilares, carga ahora directamente sobre la columna y no con fines ornamentales, sino constructivos. Este paso es transcedente en la historia de la arquitectura.

Si las iglesias paleocristianas presentaban un exterior simple y un interior poco articulado, las bizantinas organizan el espacio interior de una manera coherente, fundiendo armoniosamente las diversas partes, a lo cual contribuyen los efectos luminosos provenientes de las múltiples ventanas que se reflejan sobre los ricos mosaicos que crean un ambiente espiritual e inmaterial, mientras su exterior ofrece un aspecto de mole anárquica de la que emergen los monumentales estribos, en clara alusión al mundo espiritual interior y material exterior.

Materiales

El material fundamental fue la **piedra**; ocasionalmente se emplearon piedras porosas para que el peso de las bóvedas fuera menor. También se empleó el ladrillo, que posteriormente se recubrirá con mármoles o mosaicos.

Elementos constructivos

- **Cúpulas sobre pechinas.** Se ponían para cubrir las plantas centralizadas.
- **Arcos de medio punto.** Columnas cuyos capiteles, generalmente trabajados a trépano o con formas cúbicas, se alargaban para sostener una pieza denominada cimacio.
- **La tribuna.** Apareció con dos funciones: hacer posible un edificio de mayor altura y albergar a mayor número de personas.
- **La basílica.** La basílica bizantina presenta una evolución con respecto a la paleocristiana. En ella distinguimos una serie de partes:
  - El **atrio**, o patio en el que se encuentra una fuente.
  - El **nártex**, o lugar en el que se situaban los catecúmenos.
  - La **naos**, o basílica propiamente dicha; es el espacio en el que se reúne el pueblo.
  - La **tribuna**, situada sobre las naves laterales. Originalmente era el lugar destinado a las mujeres
  - El **presbiterio**, o lugar reservado al clero, se separaba de las naves a través del **ikonostasis** o **iconostasio**, un conjunto de placas de piedra ornamentado con **iconos**.
  - **Próthesis** y **diaconium**, dependencias situadas al lado de la cabecera y destinadas la terminación de la Eucaristía y como vestidor de los sacerdotes, respectivamente.



Interior del mausoleo de Santa Constanza.

Obras arquitectónicas

Basílica de Santa Sofía de Constantinopla

La obra cumbre del arte bizantino es, sin duda, la Iglesia de Santa Sofía. Fue construída entre 532 y 537 por los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto y la supervisión personal de Justiniano. De planta central basilical por inspiración angélica a emperador y tres naves, su estructura de conjunto se halla supeditada a la inmensa, ligera e inmaterial cúpula central, de 31 de metros de diámetro y 55 de altura, levantada sobre pechinas y honrada en su parte inferior por una serie de ventanas.

Se contrarrestan sus empujes por la parte del ábside y atrio mediante dos grandes exedras o cuartos de esfera que, a su vez, lo están por otras más pequeñas, lo que amplía el espacio interior y a los otros dos lados por dos gruesos estribos unidos por un enorme arco que hace innecesario el muro, convertido en simple relleno. De este modo, se consigue que tan inmensa mole se sustente sobre cuatro puntos. Para aligerar el peso de la bóveda se utilizó arcilla de Rodas, con la que se hicieron ánforas que se ensamblaron unas en otras formando círculos concéntricos. Contemplada desde el interior, produce la impresión de un enorme espacio estructurado a base de serie de bóvedas a diferente altura cubiertas de mosaico que dan la apariencia de constituir una bóveda única cuya parte central flota en el aire al penetrar la luz por los múltiples ventanales que forman su tambor y reflejarse sobre sus ricos mármoles. Así, se conseguía una obra de gran efectismo al hacer que la cúpula central llena de luz y presidida por la representación divina se hiciese presente en el interior como queriendo manifestar la unidad entre el cielo y la tierra. El exterior contrasta en su sencillez con la riqueza interior y no es más que el envoltorio del espacio interior.

El edificio se completa con un gran patio en cuyo centro se levanta una fuente o "fial" en forma de pila sobre columnas.

El templo se reviste de mosaicos, como ya se ha dicho, y con altos zócalos de mármol, siendo las columnas también de ese rico material (de pórfido rojo de Egipto y de verde de Tesalia). Los capiteles son troncocónicos con volutas jónicas o, sólo apiramidados, pero todos ellos se encuentran revestidos por la típica decoración vegetal bizantino justiniana.

Basílica de Santa Sofía de Constantinopla

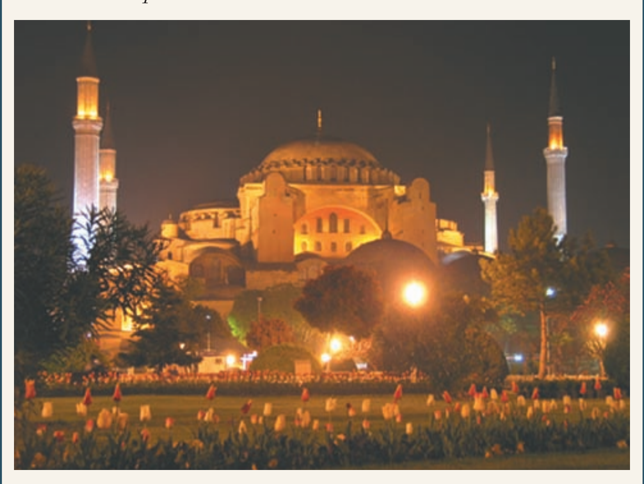
Primera Edad de Oro

Construida por emperador Justiniano, entre los años 532 y 537

Se edificó sobre una primitiva iglesia que había ardido. Entre sus principales características destacan:

- *Sus arquitectos, Artemio de Tralles e Isidoro de Mileto, realizaron una sabia combinación de dos tipos de plantas: la centralizada y la longitudinal.*
- *El espacio central se cubre con una gran cúpula sobre pechinas de 30 metros de diámetro, realizada con piedra porosa para aligerar su peso, y recubierta en el exterior con tejas de Rodas.*
- *En la base de esta cúpula se abren 40 vanos que tienen la doble función de iluminar el recinto y aligerar el peso.*
- *En el interior, la cúpula está recubierta con mosaicos dorados y placas de mármol, que crean una atmósfera de gran suntuosidad.*

Actualmente, el exterior se encuentra muy modificado debido a los cambios introducidos por la invasión de los turcos y la implantación de la religión islámica; de ahí que ahora aparezcan cuatro alminares rodeando la cúpula.



San Vital de Rávena

Es un magnifico ejemplo de la Primera Edad de Oro. El arquitecto Juliano comenzó a construirla hacia el año 530 y fue terminada hacia el año 548. Es de planta octagonal y tiene un gran nártex. Su gran belleza deriva de los efectos de perspectiva que crean sus numerosas columnas. Sus mosaicos dan buena cuenta del empeño que Justiniano puso en deslumbrar al mundo haciéndose representar a sí mismo y sus máximos dignatarios.



Iglesia de San Vital de Rávena.

San Apolinar Nuevo y San Apolinar In Classe

En el siglo VI son obras de la época del rey Teodórico (ostrogodo) y responden a los criterios de la basílica paleocristiana, pero su decoración es bizantina.



Iglesia de San Apolinar Nuevo.



Iglesia de San Apolinar in Classe.

La tradición bizantina perduró durante siglos y en la segunda edad de oro (siglos XI-XIII) florecerá en lugares que indirecta o directamente han tenido una relación con Bizancio.

La Iglesia de San Marcos de Venecia

Corresponde a la Segunda Edad de Oro. Tiene planta de cruz latina con cinco cúpulas: una en el centro y las otras cuatro distribuidas en los brazos. Su suntuosa decoración se basa en mosaicos dorados. Construida para albergar la tumba del apóstol, posee planta de cruz griega inscrita sobre un cuadrado y cubierta con cinco esbeltas cúpulas con un pequeño tambor perforado, cúpulas ingrávidas peraltada y rematada por una linterna bulbosa. En la fachada, tres hermosos gabletes semicirculares y apuntados rematan las puertas de acceso (siglo XV).



Basílica de San Marcos, Venecia.

Mosaico bizantino

La estética formal de mosaicos, pinturas e iconos se rigen por unos principios análogos. Se renuncia a la perspectiva clásica, adoptándose, por el contrario, la jerárquica, en la cual el tamaño de la figura está determinado por su importancia. Esto supone una vuelta al principio que había regido en el Mediterráneo oriental hasta el triunfo de la estética griega. Sistema que pervivirá en el arte románico occidental, en donde lo importante no es la representación, sino la descripción abstracta, producto de haber despojado al arte clásico de sus valores temporales y espaciales con el fin de darle el carácter de ubicuidad y eternidad como lo es el mensaje cristiano.

De ese modo, se genera un arte nuevo a partir del anterior donde el mundo de la realidad visual adquiere un valor secundario. Es algo transcendente a la nueva concepción artística, el arte deja de ser un medio de mejorar la apariencia del mundo y extraer la belleza. Éstas ahora tienen como misión estimular la vida interior, para lo cual se debe dejar de lado lo sensible y lo inteligible, para caer sólo en lo inconsciente, inaugurando el camino que luego seguirán el Greco, Rembrandt, etcétera. Un arte que toca, que crea emociones y revelaciones desconocidas. En estas circunstancias la composición se hace simétrica, desaparece la perspectiva, el paisaje se reduce y los árboles, casas, etcétera, se insertan sólo en función del tema no de la lógica, sin preocuparse por representar sus particularidades. Las figuras resaltan sus enormes ojos, símbolo de su intensa vida interior, y sus proporciones

estandarizadas obedecen a un simbolismo transcendente. El hombre, en sus proporciones ideales, es un símbolo de la perfección absoluta, asociándose así a la Trinidad divina. Entonces, el arte bizantino no será más que el resultado de la evolución grecorromana al abandonar el canon clásico del cuerpo humano a causa de una actitud nueva frente al mundo y cuyos tipos ahora surgidos formarán los cimientos del arte de la Edad Media.

La representación espacial se anula mediante la perspectiva jerárquica, se anulan los fondos, las figuras se alinean en un sólo plano llenando toda la altura. Se procura suprimir el modelado que suponga sensación de plasticidad y relieve. Los colores son brillantes y no hacen referencia a la realidad, sino a un ideal. Al contemplarlo, no se perciben colores reales sino colores que, a través de su armonía, crean un sugestivo mundo capaz de conmover. Por otra parte, se anula el concepto de la temporalidad mediante la creación de arquetipos intemporales e inconcretos, representados de frente, rígidos, sin ambiente. Sólo el emperador y altos dignatarios son representados de una forma realista, individualizada, como puede verse en los mosaicos de Teodora y Justiniano. Paralelamente, en los estudios anatómicos se advierte la tendencia hacia la estilización, abandonando el canon clásico. Se parte de la idea de que la estilización contribuye a la expresión de la espiritualidad.

La representación religiosa no tendría justificación si no fuera por su carácter docente. La imagen responde a un conocimiento intelectual que ha de tener presente la inmutabilidad de los principios básicos religiosos de donde se deriva la "invariabilidad de la representación religiosa". El artista se subordina al teólogo tanto en la creación de temas como en su distribución espacial en la iglesia, auténtico microcosmos cristiano, transposición del celestial. La manera de representar cada figura, así como la ordenación de las escenas de un conjunto, están ligadas por una serie de principios que integran la denominada Hermeneia, a la cual se somenten los artistas bizantinos.



Mosaico bizantino.



No olvides que...

- El mosaico bizantino se diferencia notablemente del romano.
- Las piezas denominadas teselas no eran sólo de piedra y mármol, sino también de pasta vítrea que permitía dar mayor realismo a determinadas partes del cuerpo, como los ojos, o de piedras preciosas, para recrear las joyas.
- Las teselas tenían diferentes tamaños y se colocaban con cierta inclinación para recibir la luz.
- Se aplicaron fondos que dieron un aspecto irreal a la representación, donde las figuras estaban dispuestas en lugares indeterminados dentro del mosaico.
- Las imágenes que se representaban mantenían un orden concreto dentro del recinto:
  - En el ábside se representaba la figura de Cristo o la Virgen.
  - Los santos debajo de Cristo.
  - En los pies de la iglesia escenas del Juicio Final.
  - Sobre los arcos que separan las naves, escenas de tipo cortesano o retratos de emperadores.

Principales mosaicos

- Cristo Pantocrátor
- Mosaicos de Justiniano y Teodora con sus respectivos séquitos, en San Vital de Rávena.
- Otros mosaicos de Santa Sofía de Constantinopla.
- Mosaicos de San Apolinar Nuevo y San Apolinar in Classe.

Cristo Pantocrátor

Mediados del siglo XI

Mosaico

Museo Santa Sofía de Constantinopla

En plena crisis de la época macedonia, la emperatriz Zoe encarga un mosaico votivo para el lugar reservado a su familia en la tribuna meridional de la iglesia de Santa Sofía. Se hace representar junto a su primer marido Romanos III, flanqueando a Cristo. En 1028 la cabeza del emperador fue alterada para hacer el retrato de Constantino IX Monómaco, tercer marido de la emperatriz. Mientras la imagen de Cristo se dignifica a través del rostro y del volumen conseguido por la túnica, la autoridad y el poder de la pareja imperial se transmiten a través de sus ropajes, tratados como obras de orfebrería, son esmaltes, perlas y cabujones, que coinciden con el libro sostenido por Cristo.



Iconografía bizantina

Los íconos constituyen uno de los elementos más característicos del arte bizantino, sobre todo durante la Tercera Edad de Oro, aunque ya existían con anterioridad.

Son pinturas de imágenes religiosas sobre tabla, en las que se combinan elementos como el oro o la plata y representan la imagen de la Virgen con el niño en brazos, o de Cristo, por ejemplo. Toda la superficie está recubierta con oro y plata, y se deja al descubierto sólo el rostro y las manos.

Tienen un sentido de divinidad y de irrealidad, a lo que contribuye el fondo dorado.

Estos íconos influirán en la pintura italiana de los siglos XIII y XIV.

En la iconografía destaca lo siguiente:

- **Dios Padre:** se representa como un anciano. En ocasiones sólo aparece su mano derecha (*dextera dei*).
- **Cristo Pantocrátor:** se concreta el tipo humano de Cristo, con figura solemne en majestad con larga melena, barba partida, ojos muy abiertos y dos pequeños mechones sobre la frente. Su cabeza tiene un nimbo crucífero o un disco luminoso (Dios-Luz). Asimismo suele tener un resplandor que lo envuelve (mandorla). Se sitúa preferentemente en la cúpula o en el ábside.
- **Virgen:** riquísima tipología.
- **Kiriotissa o Nikopaya:** con el Niño rígido ante ella, sin relación entre ambos. Lo que interesa es destacar el papel de trono de la sabiduría eterna.
- **Blaquernitissa:** brazos en alto, en su pecho dentro de un círculo resplandece la imagen de su Hijo.
- **Odegitria:** con su Hijo sentado en su pierna izquierda, señala con la mano derecha el camino de la salvación, que es Jesús.
- **Theotokos:** En el concilio de Éfeso se reconoce a la Virgen como Madre de Dios. Aquí la Virgen ofrece una flor a su Hijo mientras éste la bendice. Es una alegoría a la salvación.
- **Galactotrofusa:** Virgen lactante.
- **Glicofilusa:** Madre e Hijo juegan cariñosamente.
- **Deesis:** es uno de los temas que adquiere mayor difusión. Representa a Cristo, la Virgen y San Juan Bautista como intercesores de la humanidad.

Todos estos temas se ordenan en el interior del templo siguiendo un esquema preestablecido. En la cúpula y el ábside se sitúa el Pantocrátor con toda su corte celestial, por debajo la Virgen y los apóstoles como intercesores. El muro se reserva a la Gloria con el juicio final y a los ciclos litúrgicos.

Las muestras más interesantes del mosaico bizantino de la "primera Edad de Oro" (siglos VI-VII) son las representaciones de Justiniano y Teodora con sus respectivos séquitos de San Vital de Rávena. En ellos aparecen sublimados, de acuerdo con su consideración pública, en especial el autócrata Justiniano que, reproduciendo su rígido ceremonial, se muestra ante el pueblo con un carácter fuertemente espiritualizado en posición frontal, con los ojos muy abiertos y tocados con un nimbo solar. Al concentrar la atención en la mirada, el artista es consciente del carácter que tiene ésta como medio expresivo para la significación del mundo de las ideas y del pensamiento. Acompañan a Justiniano el obispo Maximiano, los juristas y su ejército, en clara alusión a sus poderes divinos y humanos. Si la frontalidad y la yuxtaposición son rasgos definitorios bizantinos en el grupo de soldados presididos por el crismón se disponen en varios planos para mostrar su poderío militar. La necesidad de resaltar la ceremoniosidad del momento hace que las figuras se dispongan ordenadamente y en actitudes idénticas, lo que hace que resulten monótonas; sólo

en el emperador, su esposa y el obispo Maximiano se busca representar sus rasgos particulares. Esta obra resume con fidelidad las características del arte bizantino. Es un arte lujoso y solemne, que busca imponerse a los hombres, exaltando la grandeza del emperador y de sus dignatarios elevándolos a un mundo casi sobrenatural.

Mención aparte en el arte bizantino merece la pintura sobre tabla o "iconos". En líneas generales, se elaboran a partir de una tabla de madera muy lisa que se cubre con un lienzo fino pegado a la madera y sobre el que se aplican varias capas de yeso fino. Sobre esta superficie se calca el dibujo previamente elaborado. En las zonas que deben servir de fondo se disponen panes de oro, el resto se pinta con la técnica al temple al huevo. Una vez terminada la obra, se le aplica un barniz de aceite de oliva y resina que provoca un gradual oscurecimiento.

La escultura sigue las pautas señaladas en la pintura, en especial en los relieves: tendencia a la frontalidad, composiciones simples, rasgos sumarios, etcétera. Se conservan muy pocas muestras de bulto redondo y a menudo están relacionadas con el Buen Pastor. Resulta más interesante el grupo de sarcófagos, los cuales ofrecen unos tipos y una evolución muy coherente, dada su fabricación en serie que permite la repetición y popularización de los temas. El modelo más primitivo se caracteriza por la decoración de su frente con estrigilos, molduras cóncavas en forma de *S* o de *SS*, a veces, muy alargadas. A fines del siglo se enriquece colocando en el centro y en los extremos unos espacios donde se sitúa una figura que lleva un rollo o mensaje evangélico en la mano para indicar su carácter cristiano. En el siglo IV, se difundirá un tipo de sarcófago cuyo frente se ocupa con escenas yuxtapuestas seguidas o separadas las escenas por medio de estructuras arquitectónicas, por lo general arquerías, creándose así el modelo de personajes bajo arcada que tendrá un gran desarrollo posterior (sarcófago de Julio Baso decorado con diez escenas que representan la doctrina cristiana). Ya en el siglo V se organiza, a veces, con escena única, casi siempre con la representación de Cristo entregando el mensaje evangélico a un apóstol y, en otras ocasiones, con un tema central y dos figuras a los lados, siendo muy característica la creación del tipo mago Clipeata, es decir, el Crismón en el centro y a los lados pavos, vides, corderos o palomas.

Marfil bizantino

El marfil es uno de los materiales que mejor trabajaron los artistas bizantinos. Su técnica es sumamente minuciosa y detallista, ya que el material así lo permite. Los ejemplos más destacados son el díptico Barberini que está constituido por dos hojas trabajadas en marfil que se unen a modo de libro y que representan al emperador con su caballo. La cátedra del obispo Maximiliano es un trono de madera sobre el que se fijaron placas de marfil.

Capítulo 12

ARTE ISLÁMICO



- **Arte islámico**
  - Contexto histórico y geográfico
  - El arte islámico
    - Periodos del arte islámico
    - Ciencia y arte
    - Principios estéticos
    - Arquitectura
      - Materiales
      - Elementos sustentantes
      - Elementos sustentados
      - Elementos decorativos
      - Edificios fundamentales
    - La cerámica

Contexto histórico y geográfico de la cultura musulmana

Existe una relación estrecha de la historia y geografía del pueblo musulmán como factores para comprender su arte.

La Héjira, primera era islámica, comenzó en el año 622 cuando Mahoma marchó de La Meca a la ciudad de Medina sembrando las bases de la religión musulmana, la cual se expandió en menos de un siglo, desde el golfo de Bengala hasta el océano Atlántico. A partir del crecimiento de la fe musulmana, surgieron diversas manifestaciones culturales y artísticas propias de su actitud religiosa.

En el año 661 la capital musulmana cambia de Medina a Damasco, fue derrocada la dinastía omeya y floreció la abasida. En el 762 Al-Mansur funda Bagdad que se convierte en la nueva capital, y en un modelo de belleza con la construcción de monumentos. En el año 836 se construye la ciudad de Samarra cercana a Bagdad. En el siglo X se instala la dinastía fatimí en Egipto y funda Al-Qahirah.

A partir del siglo IX gobiernan otros pueblos islamizados como los tahiríes, los samaníes o los hamdaníes, hasta que en el año 1055 se crea el Imperio selyúcida, que dominará Mesopotamia e Irán; los selyúcidas de Rum, en Anatolia, y los gaznavíes, al este de Irán (todos turcos). Los gaznavíes penetraron en la India definitivamente hacia el año 1000, creando el Sultanato de Delhi, cuyo máximo esplendor se sitúa con Aladino (1296-1316) y posteriormente bajo los mongoles (islamizados).

Otros pueblos turcos, los otomanos, empujados por los mongoles se asientan en el occidente de Anatolia y, después de la destrucción de Bagdad y decadencia de los selyúcidas, se hacen independientes, creando el Imperio otomano.

Después de las conquistas de Fernando III los musulmanes permanecen en Murcia y Granada (reino Nazarí) hasta la rendición de Granada en 1492, lo que marca el fin del dominio musulmán en la Península Ibérica.

A la vista de su historia, el primer carácter que podemos atribuir al Islam es su dinamismo expansivo. La unión de los intereses mercantiles asentados en las grandes ciudades al borde de los desiertos con los de los nómadas beduinos conseguida por Mahoma, bajo una serie de ideas religiosas, políticas y sociales recogidas en el Corán, dota a estos pueblos de un deseo de expansión que, como hemos visto, les hace en poco tiempo conquistar vastos territorios.

Las causas de este dinamismo podemos resumirlas en los siguientes aspectos:

- unión de intereses económicos de mercaderes y beduinos,
- dinamismo guerrero de los pueblos nómadas,
- conciencia de proselitismo religioso,
- debilidad política de los estados limítrofes,
- sencillez y simplicidad religiosa fácilmente comprensible para el pueblo y
- política tolerante en todos los ámbitos con los pueblos conquistados.

La unión de todas estas causas da por resultado una civilización unitaria, religiosa y cultural, que se apoya, además, en otras características que son, a su vez, determinantes de esta unidad. Gracias al factor religioso se produjo una sociedad fundamentalmente de hombres libres, aunque dividida en grupos sociales bien diferenciados. Fue una sociedad urbana, aunque no se descuidaron las actividades agrícolas; en algunas partes, como en el Al Andalus se potenciaron. Estuvo centralizada bajo el poder absoluto religioso y político de Califa. (Posteriormente se disgregaría y atomizaría, pero conservando, en cualquier caso, el modelo primitivo). Tuvo un desarro-

Cronología del arte islámico en España	
El Califato de Córdoba	Desde el 755, año en que Abderramán llega a España, hasta el 1031. La capital del califato fue Córdoba.
Los Reinos Taifas	Desde 1031 hasta 1091. Este periodo se caracteriza por la fragmentación del poder político y la aparición de ciudades independientes.
Los Almorávides	Son un pueblo del norte de África que domina la Península entre los años 1091 a 1153.
Los Almohades	Este pueblo domina la Península Ibérica en 1153 y establece su capital en Sevilla. Su dominio se extenderá hasta 1237.
Los Nazaríes	Se establecen en la Península Ibérica en 1237 y posteriormente se refugiarán en Granada, donde permanecerán hasta la conquista de este reino por los Reyes Católicos, en 1492.

llo comercial extraordinario que contrasta con la paralización europea occidental en este terreno. El Islam fue la fuerza integradora de una serie de idiosincrasias, de situaciones y de características que ya estaban determinadas en los pueblos que constituyeron el primer núcleo musulmán.

El arte islámico

El **Islam** es una religión monoteísta que nació en Arabia en el siglo VII; su fundador fue Mahoma. Desde ahí se extendió por Asia, el norte de África y la Península Ibérica. La unidad política se mantuvo hasta el siglo XIII, pero la unidad religiosa perdura hasta nuestros días.

Islam quiere decir sumisión y sus seguidores son los musulmanes, término que significa creyentes.

La religión islámica se basa en la existencia de un solo Dios, Alá. Los seguidores de Mahoma escribieron el Corán, el libro sagrado para los musulmanes. En él se recogen las cinco obligaciones que todo musulmán debe cumplir:

- Rezar cinco veces al día mirando en dirección a La Meca.
- Ayunar durante el mes de Ramadán.
- Dar limosna a los pobres.
- El acto de fe.
- Acudir en peregrinación, al menos una vez en la vida, a La Meca.

Periodos del arte islámico

De la misma manera que son muchos los territorios conquistados, y que la unidad política se resentiría prontamente, formándose estados y califatos independientes, del mismo modo la incorporación de diversas artes de los distintos pueblos dará lugar, también, a una serie de grupos fundamentales como son el Mediterráneo Occidental, el Mediterráneo Oriental y el Indo-Persa.

Estos tres grupos se subdividen en diversas escuelas y periodos. Así, en el **Mediterráneo Oriental** podemos distinguir un primer periodo bajo los **omeyas** con centros en **Siria-Palestina**. Un segundo periodo bajo los **abasidas**, con centro en **Irak** y **Egipto**, y un tercer periodo que podríamos llamar **turco**, que se divide, a su vez, en tres: en **Egipto** con los **mamelucos**; en **selyúcidas** y, por fin, en la Turquía otomana después de la conquista de Constantinopla.

Por su parte, el **Mediterráneo Occidental** abarca también varios periodos y zonas: una en el **norte de África**, bajo los **aglabíes** y los **fatímies**; otra, en la **Península Ibérica**, con cuatro periodos diferenciados: el **califal**, el **taifa**, el (en unión con el **norte de África**) y el **nazarí**, propio del reino de **Granada** que se continuará, a la caída de éste en los **benimerines africanos**.

Por último, el **grupo Indo-Persa**, también subdividido en periodos. El primero en **Irán** bajo los **abasidas**, aunque la época de esplendor persa será bajo los **selyúcidas** y los **mongoles** y, por último, desde el siglo XVI bajo los **sefevíes**. En la **India**, que recibe la cultura y el arte islámico a través del camino obligado de **Persia**, se destaca un primer periodo (siglos XII-XIII) con centro en **Delhi**, que florece especialmente entre los siglos XIV y XV (estilo de los “emperadores soldados”) para tener su mejor época islámica bajo los **mongoles**, sobre todo en el siglo XVII.

Ciencia y arte

Si en casi todos los pueblos la ciencia y el arte se han desarrollado de forma paralela y han definido sus estéticas y estilos, en el arte árabe se nota de una manera especial, pues el cultivo de una ciencia que no es de su tradición y que estaba fuera de su órbita (gracias a una curiosidad y un respeto admirable por los pueblos conquistados) hace que procedan estilísticamente bajo unos cánones que pueden parecer, y a veces ser, contradictorios. Quizá la gran aportación a la cultura sea la apropiación, conservación y difusión de la herencia cultural greco-bizantina, persa y oriental. Pero sí debemos hacer una relación de esta sabiduría que, como decimos, en muchos casos



No olvides que...

- La civilización islámica se basó en una gran riqueza cultural.
- Supo aglutinar todas las influencias de los pueblos que había conquistado, tomando como elementos unificadores: la religión musulmana y la lengua árabe.
- El Corán prohibía la representación de la figura humana para evitar que ésta pudiera convertirse en objeto de culto.
- Las manifestaciones que mayor desarrollo tuvieron fueron la arquitectura, fundamentalmente a través de la construcción de mezquitas y palacios y las artes menores, como la cerámica o la orfebrería.

es fuente de transmisión de esas culturas citadas, con el arte. Es evidente la influencia de la lógica aristotélica sobre el sistema decorativo árabe tan dispuesto al ritmo y a la repetición; el cultivo de la geometría los conduce a un excelente grado de abstracción que se refleja, además, en los sistemas decorativos. Debido a que el arte islámico no utiliza figuras humanas, ya que de acuerdo con los preceptos del Corán no se permite, los artistas se expresan básicamente a través de diseños geométricos y florales. El pueblo árabe se manifiesta con ensoñaciones infinitas llenas de brillantez y colorido, de gran imaginación; lo domina, lo somete, lo delimita la lógica y la geometría, por la abstracción y el ritmo, consiguiendo de esa manera llenarse de gran expresividad.

Fijémonos en la **escritura cúfica** de tanto valor ornamental y, sin embargo, tan geométrica, tan racional, que denota una mente claramente anticlásica, por supuesto, pero que ha recibido del clasicismo una fuerte influencia racionalizante. O las **lacerías** árabes tan diferentes en libertades con las lacerías nórdicas o irlandesas. Y es que aquí está detrás toda la carga de la ciencia helenística que el pueblo árabe no puede dejar a un lado, hasta el punto (contradictorio) de que, siendo por naturaleza anticlásico, fue el pueblo transmisor del saber clásico durante una etapa en la que la Europa occidental era evidentemente deficitaria de esta sabiduría. Esta relación ciencia-arte es uno de los aspectos más interesantes del arte musulmán.

Principios estéticos

Desde que el pueblo árabe se asoma al mundo cultural que le rodea, comienza a crearse una idea artística, una unidad de criterio, formas nuevas al contacto con los pueblos vecinos o dominados. Se ha insistido en la falta de originalidad del arte musulmán. Es cierto que al principio no hicieron los árabes, faltos de toda experiencia artística, más que recoger las sabias enseñanzas de otras zonas, pero, poco a poco, fue abriéndose paso a un modo de ser y pensar que se reflejará con nitidez en las realizaciones artísticas musulmanas. Sabemos que el Islam no quiso terminar en materia religiosa. Tan es así, que habitantes de regiones fuertemente orientalizadas, que habían soportado el yugo romano o bizantino recibieron a los musulmanes como a libertadores.

Posiblemente el Islam haya sido la potencia unificadora más importante que ha existido en el mundo. De aquí que los que califican de falta de originalidad al arte musulmán tengan que reconocer que, sin embargo, debajo de las técnicas, estilos y estéticas, prestados por otros pueblos y otras artes, al arte islámico le recorre una profunda novedad de disposición derivada de la comunidad espiritual que los musulmanes consiguieron y que flota, como un halo, como un ambiente, en cualquier obra islámica por más que técnica, estructural, constructiva y decorativamente viva de préstamos.

Este ambiente el musulmán lo consigue aplicando ese espíritu unificador e integrador de las concreciones, lo que le hace ser cortesano, virtuoso y erudito, donde no existe ni tristeza, ni dramatismo ni angustia (por ejemplo, las mismas descripciones del infierno coránico carecen de dramatismo comparadas con las cristianas), donde siempre se reflejan un refinamiento y una aristocracia que suele huir de la representación de la violencia y la fiereza, mientras que el sentido decorativo gana en ritmos y abstracciones que son las características más propiamente definitorias frente a otros estilos.

Arquitectura

Lo esencial en este arte es la arquitectura y dentro de ella cabe destacar su gran amor por lo decorativo y su poco interés por los problemas constructivos, la escultura y la pintura.

Materiales

Los materiales empleados por los arquitectos árabes son muy variados, pero generalmente pobres. La piedra fue poco usada, por ser más laboriosa. Los árabes prefieren trabajar de prisa, sin importarles la consistencia de sus edificaciones. Emplean el ladrillo y el mampuesto, la madera y el yeso, aunque ello no signifique la desaparición total de los materiales encontrados en otras civilizaciones anteriores.

Elementos sustentantes

Sus edificios encajan a la perfección con el paisaje. Están construidos por volúmenes cúbicos rematados por cúpulas que les conceden cierta majestad. Estas ligeras edificaciones no precisan de grandes soluciones arquitectónicas, por lo que los elementos sustentantes tienen, más bien, una función decorativa. Utilizan como elemento de sostén tanto pilares como columnas de fuste delgado, por el poco peso de las techumbres.

Los capiteles empleados son diversos: corintio, con hojas menudas, cúbico, el de mocárabes, el de pliegues, el visigodo, etcétera. Muchos no son propios, sino que se retoman de culturas anteriores.

Elementos sustentados

- **Arcos:** no existe uniformidad en su uso; en España el más característico es el de herradura, de origen visigodo, pero además de éste se empleó mucho el de lóbulo

que apareció en Córdoba en el siglo x. El de herradura apuntando es el más común de todo Oriente. También se dieron el entrecruzado, el de mocárabe, etcétera. En Córdoba los arquitectos gustaron del empleo de dovelas alternadas en rojo y blanco cuyo antecedente lo hallamos en el acueducto romano.

- **Cúpula:** la cúpula fue muy utilizada, pues concedía al edificio un sentido divino; es por ello por lo que se coronan con este elemento los lugares más importantes de los palacios y mezquitas.

  Estas cúpulas suelen ser de muy pequeñas proporciones y tienen principalmente un carácter decorativo, más que arquitectónico, por eso las construyen en materiales poco pesados (madera y yeso) y decorados con gran profusión. Lo anterior, no significa que no se den excepciones de este arte; así, en la mezquita de la Roca, la cúpula decorada es de enormes proporciones y cubre un gran espacio.
- **Bóveda:** los tipos de bóvedas empleados son también diversos. Se utilizan los de cañón, apuntado, la semiesférica, la gallonada de mocárabes, la de crucería (modelo muy característico en las edificaciones españolas cuyos nervios no se cruzan en el centro), la celada cuyo elemento es sustituido por vidrio o se le practican perforaciones, etcétera.

  Junto a este tipo de cubiertas también aparecen las adinteladas. De todos modos, cada escuela tenía establecida sus preferencias.
- **Decoración:** la importancia de la decoración en el arte islámico se da tanto por una voluntad estética como por la necesidad de recubrir los materiales pobres que usan, al estilo del arte mesopotámico.

  Su distribución no resulta armónica, contrastando la simpleza decorativa exterior con la exuberancia interior. Esto responde a un precepto coránico de sobriedad externa. Esta dualidad es constante en la vida del musulmán, contrastante entre el oasis y el desierto, entre la sensualidad y la espiritualidad, etcétera.

Elementos decorativos

Se encuentran, en primer lugar, ciertos elementos constructivos que son utilizados como decorativos: arcos, cúpulas o bóvedas, junto con éstos, existen otros cuyas funciones son exclusivamente decorativas.

- **Yesería:** obra de enlucido realizada en yeso y, por regla general, con motivos geométricos, aunque también se puede mostrar yesería en arcos, es decir, arcos falsos meramente decorativos. Recoge temas geométricos o florales cuya principal característica es la reiteración y la simetría. El oriental experimenta una emoción al ver repetirse continuamente los temas. El artista debe conocerlos y, cuando mucho, complicarlos, sin intentar innovar, pues es algo que repugna y va contra la tradición.
- **Alicatado:** utiliza en la decoración el mosaico que forma composiciones geométricas. Cada color es de una pieza que se ensambla entre ellas formando un zócalo.
- **Lazo:** este tipo decorativo se desarrolló en España a partir de la época califal, llegando en el siglo xii a estar planamente formado, siendo bajo los nazaríes cuando alcanzó la plenitud en torno al siglo xv.

  Es una composición geométrica y policroma realizada preferentemente en madera. Una serie de líneas se entrecruzan dando lugar a polígonos y estrellas, ordenadas en un ritmo continuo, siguiendo ciertas leyes geométricas.
- **Ataurique:** son motivos vegetales y planos, muy estilizados que pueden aparecer reflejados tanto en yeso como en barro vidriado. Alcanzó el máximo esplendor en el periodo granadino e incluso llegó al Renacimiento.
- **Epigráfica:** representa el empleo de la escritura como elemento decorativo, más aún si tenemos en cuenta que ésta es un invento divino, y que tiene, por lo tanto, el mismo color que las imágenes para los cristianos. Se solía ubicar e la parte superior y media del muro formando una franja que delimita dos tipos de decoración diferente. Con frecuencia recoge versos del Corán o poesías.
- **Pintura y escultura:** pese a la escasa atención que despertaron en el mundo árabe estas manifestaciones artísticas, debido a motivos religiosos (los intelectuales y la tradición siria están en contra de las representaciones), se encuentran ejemplos en edificaciones y productos profanos, donde la tendencia anicónica no se hizo presente. Destaca la miniatura para adornar libros, recogiendo la tradición proveniente de Oriente. En España tendríamos, como un caso excepcional, dado la ortodoxia de Al-Andalus, la representación escultórica de los leones del patio de su mismo nombre en la Alhambra.

Con el fin de reordenar el complejo mundo decorativo del arte islámico, resumiremos las características generales que se observan en su decoración.

a) Estilizada, predominando los motivos florales, geométricos y epigráficos.

b) Formas seriadas ininterrumpidas, repetitivas, sin principio ni fin, que sugiere lo infinito desde donde Dios incita a unirse con Él. Esta repetición continuada del tema despierta en el observador oriental una fuerte emoción.

c) Repetición voluntaria de motivos geométricos, basados en reglas geométricas ya determinadas que no puede ser original, sino que se debe al público.

d) La decoración no es directa sobre el muro, sino que son placas de yeso, de piedra o de mosaico las que se aplican al mismo.

e) Cubre toda la pared visible del muro interno, manifestando un "horror al vacío"; el externo es de gran sobriedad y pobreza.

f) No se manifiesta nada patético ni conmovedor, pero sí, en cambio, una gran armonía.


Domo de la Mezquita de Omar en Jerusalén.

Edificios fundamentales

Las ciudades musulmanas se encontraban amuralladas y organizadas alrededor de la mezquita, centro cultural y espiritual, y del zoco, del que salían las calles principales que formaban los barrios, los cuales carecían de planificación alguna.

Los edificios más importantes son la **mezquita**, lugar de oración, y los **palacios**. Otros edificios destacables fueron las **madrazas** o escuelas, los mausoleos y los **baños públicos**.

La mezquita

La mezquita es el edificio más original del arte islámico. Su tipología se fue complicando y a los primitivos patios amurallados se unieron las salas de columnas y las de cúpula, por influencia cristiana occidental y oriental, respectivamente. Allí se reúnen con cierta regularidad los creyentes para orar, siguiendo las indicaciones del Corán, que establece su colocación en filas para dicho acto. Se trata de construcciones muy simples formadas por salas alargadas y un bosquecillo de columnas, que pueden sugerirnos las basílicas cristianas, si bien presentan grandes diferencias.

Entre las mezquitas destacan, la de **Sidi Ocba** en Kairuán; la de **Damasco** (siglo VII); la llamada de **Omar** en Jerusalén; la de **Veramín** (siglo XI) en Irán; la de **Konia erigida** bajo los selyúcidas y las otomanas de **Solimán II**. En Egipto de la **Ibn Tulúa** (siglo IX) y la de **El-Azhar**. En Marruecos, la **Kutubiya** de Marraquesh, la más famosa.


Mezquita de Solimán II.


Mezquita de Damasco.


Mezquita de El-Azhar.

Entre los **mausoleos** destacan, el de **Sulaibiyya** (del tipo con cúpula), el de **Ismail** (siglo IX), las **tumbas de Samarcan** o los **mausoleos hindúes** como el **Humayán** en **Delhi** o el **Taj-Mahal** en **Agra** (siglo XVII).

La mezquita de Córdoba

La mezquita se construyó por mandato de ***Abderramán I*** *sobre el solar de la primitiva iglesia de San Vicente. Consta de once naves perpendiculares al muro de la* ***quibla****. Se aprovechan en su construcción materiales de la primitiva iglesia, como capiteles y fustes de las columnas.*

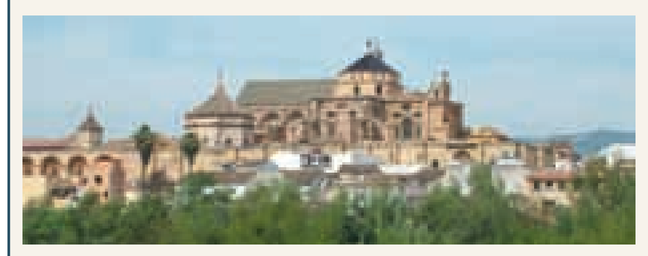
Con el fin de hacer que el edificio ganara altura, se empleó un sistema de arcos en medio punto sobre los arcos de herradura.

Abderramán II *amplió la mezquita hacia el sur, para lo que fue necesario derribar el muro de la quibla.*

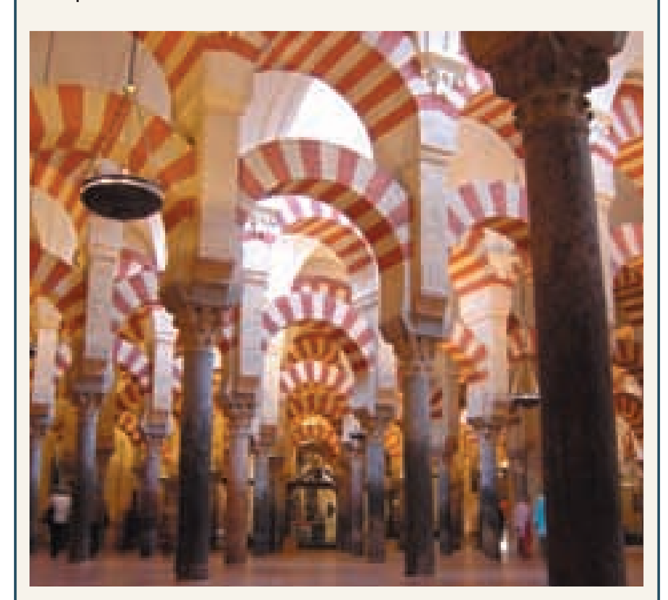
Abderramán III *ordenó ampliar el patio y levantar el alminar.*

Al Hakam II *amplió nuevamente la sala de oración hacia el sur, y ordenó construir el actual mirab y la maxura.*

La última de las remodelaciones fue la del visir, o primer ministro, ***Almanzor****, que consistió en una ampliación hacia el este con ocho naves más, situadas perpendicularmente al muro de la quibla, lo que dejó al mirab descentrado.*



Mezquita de Córdoba.



Interior de la Mezquita de Córdoba.



Mausoleo Humayán.



Mausoleo Taj-Mahal.

Elementos fundamentales de la mezquita

- **El patio (sham):** antes de introducirse en la zona cubierta se atraviesa un atrio porticado (riwat), que parece recordar los primitivos lugares de oración al aire libre junto a las murallas. En el centro se sitúa una fuente para las obligaciones (haran), en ella se sumergen los pies como preparación a la ceremonia religiosa que tiene lugar en el interior. En uno de los lados se halla un minarete de planta variada, cuadrada o poligonal que recuerda los campanarios. Desde allí, el almuédano llama a la oración a la comunidad. Es el único elemento vertical de la construcción.
- **La sala de oración (liwan):** está formada por una sala rectangular dividida en varias naves separadas por arquerías sobre columnas, en donde se disponen en filas los creyentes mirando al Oriente. Esta dirección la marca el *mihrab*, que es un nicho abierto en el eje central del muro llamado *gibla* al que van a parar las diferentes naves de la sala. Si en la iglesia cristiana domina la tendencia vertical, en la mezquita prevalece la horizontal, que denota un sentido de fidelidad.

- **Mihrab:** la sobriedad decorativa interior se interrumpe en el mihrab donde presenta una mayor riqueza de materiales. Su antecedente habría que buscarlo, posiblemente, en el ábside de la basílica cristiana o en el Aarón de las sinagogas judías.
- **Mexuar:** es el lugar destinado al califa o a sus representantes y se halla ubicada al junto al mihrab. Asimismo, allí se encuentra el *mimbar* o púlpito.

  Los parámetros del edificio son muy sencillos, con pocos vanos y recorridos en el exterior por un sinnúmero de contrafuertes.

La fortificación árabe

Es natural que un pueblo comprometido en continuas guerras expansivas haya dedicado especial interés a la fortificación y a la defensa. Muchas de sus ciudades surgen a partir de campamentos militares. Hay una gran cantidad de murallas y castillos o defensas repartidos por toda la geografía musulmana. En ellas emplearon algunas novedades técnicas con respecto a la Europa de ese tiempo y que tiene su origen, probablemente, en la Persia sasánida, como las **puertas torreadas**, con **rastrillos**, los **bastiones en talud**, los arcos entre **torres**, las **almenas escalonadas**, las torres albarranas (esto es, separadas del muro), o en **ángulo**, etcétera.

El palacio

Generalmente los palacios constaban de tres partes:

- El **mexuar** o zona oficial.
- El **harén** o zona privada
- La zona destinada a las grandes fiestas.

Las distintas zonas se organizaban en torno a patios porticados en los que el agua y la vegetación jugaban un papel esencial.

Entre estos palacios destacan el de **Medina Zahara** en Córdoba, y el de la **Alhambra** en Granada; las ruinas de **Mschatta** o **Qasr-Amra** en **Siria**; las **Gormaz** en **España**; las ruinas de palacios y ciudades como **Medina Azzahara** o **Samarra**. Es importante mencionar las puertas como la de los **Udaias** en **Rabat** y los maristanes como el del **sultán Kalún en Egipto**.

Existen innumerables **alminares**, **torres** y **alhóndigas** presentes en casi todos los países que recibieron la civilización del pueblo y el arte islámico, siendo España depositaria importante de importantes realizaciones.

El palacio de Medina Sahara

Abderramán III lo mandó construir, en 936 al norte de Córdoba, para su esposa favorita. Por las descripciones que han llegado hasta nosotros, debió de ser un lugar suntuoso en el que se celebraban fiestas y recepciones a embajadores. Uno de los espacios más representativos fue el **Salón del Rico**, lugar de recepción a los dignatarios extranjeros. Este palacio contaba con mezquita, baños y enormes jardines públicos.

El palacio de la Alhambra

En este palacio destaca el **gran patio de la Alberca o de los Arrayanes**, con pórticos en sus dos frentes estrechos y largo estanque central, **flanqueado de arrayanes**. En la cabecera está la **sala de la Barca** por la que se pasa a la de **Comares**, alojada en la **torre** del mismo nombre a las vidrieras de colores (comaria) y es un verdadero **Salón del Trono**. Muy cerca se halla el **Baño real** y la **sala de las Camas** que completan esta parte central.



La Alhambra vista desde los jardines del Generalife.



Ventana con arabescos en La Alhambra.

Otro **patio** mayor es el de **los Leones** por la fuente que se halla en su centro sostenida por **estatuas de leones**. Es un **patio porticado** en sus cuatro frentes y con templetes en



Fuente de los leones.

los dos menores. La delicadeza de sus arcos falsos, la policromía rica y variada y el aspecto ensoñador del conjunto dotan a este pequeño patio de todo el encanto musulmán.

Uno de los frentes menores lo ocupa la **sala de los Reyes** y el otro **la de los Mokárabes**. Los frentes mayores están ocupados por la **sala de los Abencerrajes** (caballeros) y la de las **Dos Hermanas** cubiertas con bóvedas de **mokárabes**. En la última, se abre el mirador de **Daraxa**, que resume toda la delicadeza del palacio. El palacio se completa con un cenador lujoso o de chalet con oratorio y jardines.

Además de la arquitectura, los musulmanes desarrollaron una gran maestría en otras manifestaciones artísticas como la cerámica, los marfiles, los metales y los tejidos.

La cerámica

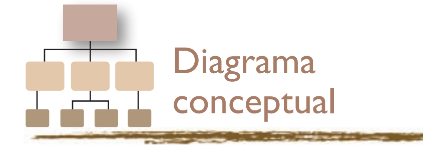
Aunque el pueblo árabe destacó en muchas otras artes –vidriado, orfebrería, madera, marfil, telas, alfombras, entre otras–, quizá su mayor significación la alcanza como resumen y exponente de su estética, de su avance artístico y técnico, de su amor al lujo decorativo dentro de una sensibilidad y gracia expresiva, el **arte cerámico** en el que aventaja a todos los pueblos medievales.

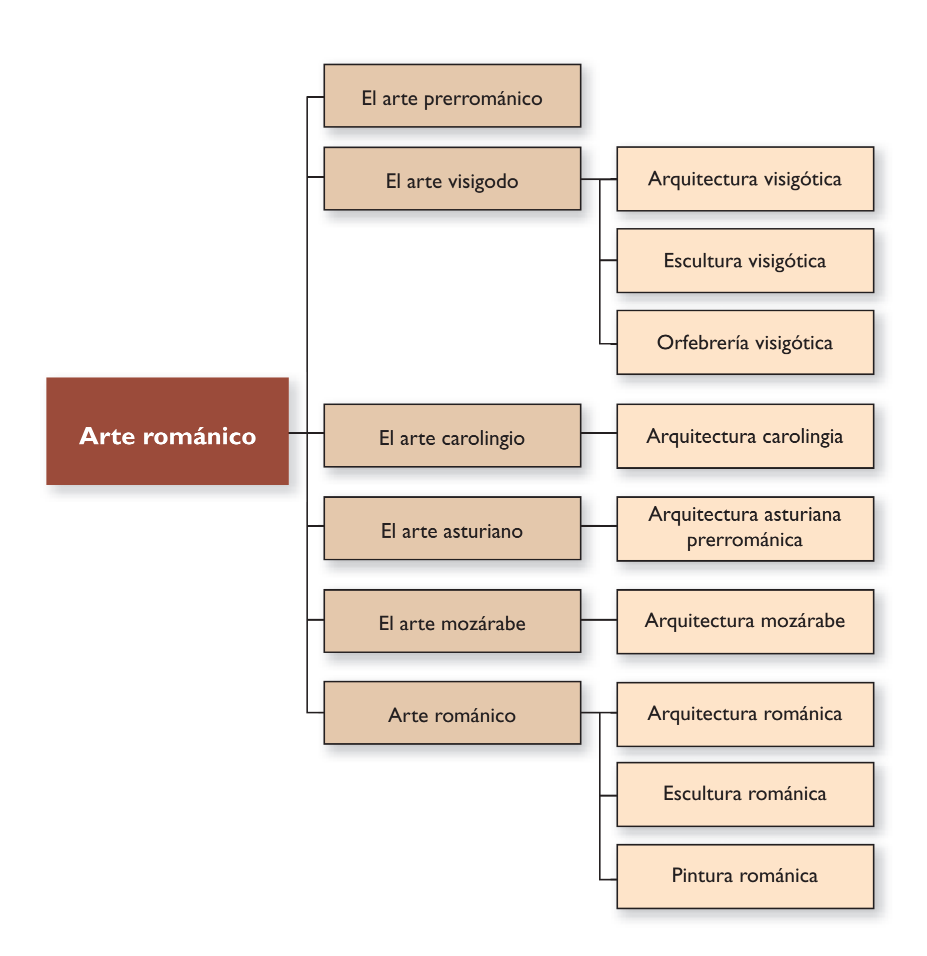
Los **orígenes** de la cerámica musulmana son oscuros, pero puede asegurarse que es en **Mesopotamia** donde tiene su comienzo, continuando la brillante tradición antigua. En esta área, al menos se han encontrado las cerámicas musulmanas más antiguas, fabricadas según la técnica de la **barbotina**; esto es, sin vidriar y con un engobe terroso.

Más tarde, hacia el siglo VIII, conocen el esmalte plumbífero, de color azul y tendiente a la irisación. Sin embargo, el gran descubrimiento musulmán es el **brillo o reflejo metálico** a base de **sales de plata o cobre** que se aplican en el momento de la cochura. Parece que las primeras manifestaciones de este tipo de esmalte serían las losetas de la **mezquita de Sidi Ocba en Kairuán**, hacia el 894. Posteriormente, se extiende a todas las zonas musulmanas y, en especial a España, donde el arte musulmán producirá una cerámica sólo comparable a la de **Racca** y **Ragues**.

Capítulo 13

ARTE ROMÁNICO







El arte prerrománico

Mientras que el arte bizantino tenía una influencia muy alta en Oriente, en el antiguo Imperio de Occidente, alterado por la presencia de los pueblos germánicos, se dio un período de retroceso artístico. Los nuevos protagonistas se limitaron a copiar los elementos artísticos ya existentes de las obras romanas. En general, el resultado fue un arte pobre, que reflejaba la cultura de los pueblos que lo llevaban a cabo.

Las realizaciones artísticas de los siglos del v al xi reflejan el legado cultural romano y cristiano, junto con las aportaciones de Bizancio y los pueblos bárbaros.

Además del **arte carolingio**, que se desarrolló en el imperio de Carlomagno, en España se manifestaron importantes peculiaridades en el **arte visigodo**, el **arte asturiano** y el **arte mozárabe**.



El arte visigodo

Arquitectura visigótica

La arquitectura visigótica recibe influencia del arte hispanorromano y bizantino. Sus construcciones son pobres y, en ocasiones, aprovechan materiales de edificaciones romanas.

Entre sus características principales destacan:

- El uso sistemático del **arco de la herradura**.
- El empleo de **ventanas geminadas** (partidas en dos).
- Las plantas presentan **forma basilical**, de cruz griega y cruz latina.
- Los edificios se cubren con **bóvedas de cañón** o **bóvedas de arista**.
- Se emplea el cimacio encima del capitel.
- Los capiteles son **corintios** y **bizantinos**.

Edificios notables

San Juan de Baños (Palencia)

Su construcción fue ordenada por el rey Recesvinto en el año 661. Tiene una nave central de nueve metros de altura a la que se adosan las dos laterales. En el interior se ubican arcos de herradura sobre columnas aprovechadas. En la entrada destaca un porche con un remate para campanas.

San Pedro de la Nave (Zamora)

Es la obra más importante del siglo vii y está construida con sillares de gran tamaño. Su planta es el resultado de la fusión de la planta basilical y la cruciforme. Es uno de los pocos casos en los que se conserva decoración escultórica.

Santa Comba de Bande (Ourense)

Tiene planta de cruz griega. Sobre el crucero presenta una bóveda de aristas construida en ladrillo, en la que se abren cuatro ventanas con forma de herradura.

Escultura visigótica

Se limita a decoraciones en capiteles, pilastras de altar, sarcófagos, etc. La decoración es fundamentalmente **geométrica**



No olvides que...

Las fuentes que inspiraron la producción artística prerrománica fueron:

- La herencia clásica **grecorromana**.
- La concepción del espacio.
- La imitación de las basílicas.
- Los órdenes clásicos (columnas y capiteles, por ejemplo).
- Los mosaicos y los frescos romanos.
- Las aportaciones **cristianas**:
  - Los temas religiosos.
  - La influencia de **Bizancio**.
  - Las plantas de cruz griega.
  - Los juegos de cúpulas.
- Los elementos decorativos de los **pueblos bárbaros** como la ornamentación en objetos de metal (broches, hebillas y fíbulas, por ejemplo).
- Las representaciones zoomorfitas: leones, águilas y monstruos, principalmente.

y **vegetal** esquematizada. La decoración **figurativa** se incorpora al edificio. La técnica con la que están realizadas es el **relieve**, que se califica como caligráfico dado que recuerda los trabajos realizados en metal.

Obras destacadas

Daniel en el foso de los leones (San Pedro de la Nave)

Se encuentra en un capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave.

Representa a Daniel rodeado de leones, un tema que demuestra las raíces clásicas de la escultura visigoda.

Relieves de la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos)

- La glorificación de Cristo es uno de los relieves más notorios.
- Se presentan en relieve plano.
- También aparecen temas vegetales de ascendencia bizantina ibérica y animales de raigambre oriental.

Orfebrería visigótica

Es el arte visigodo más original y representativo de esta cultura.

En el siglo VI surgieron las primeras manifestaciones de este tipo de trabajos. La orfebrería visigoda presenta influencias bizantinas, como el gusto por el oro, las piedras preciosas y los vidrios de color, característica que comparte con todos los pueblos germánicos.

Las piezas más representativas son coronas votivas, fibulas, cruces, broches, brazaletes y joyas en general.



Fíbula aquiliforme de bronce y pasta vítrea.

Manifestaciones representativas

El Tesoro de Guarrazar (Toledo)

Es una de las mejores muestras de la orfebrería visigoda. Incluye un magnífico lote de coronas votivas, cruces, cadenillas de oro, etcétera. Las coronas eran regaladas por los monarcas a las iglesias, de acuerdo con una costumbre bizantina, y no servían para el adorno personal del rey. Una de las coronas más interesantes es la de **Recesvinto**, que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de España. Junto a ella se encuentra la de Suintila y la del abad Teodosio.



Corona votiva del rey visigodo Recesvinto.

El Tesoro de Torredonjimero (Jaén)

Está compuesto por varias coronas reales votivas y una multitud de pequeñas cruces.



El arte carolingio

El esplendor del arte carolingio coincide con el reinado de **Carlomagno** quien promovió el florecimiento artístico dando nueva vida al arte de **Europa Occidental**, lo cual significó el renacimiento del arte grecolatino que se difundió por diversas regiones.

Arquitectura carolingia

El desarrollo de la arquitectura en época de Carlomagno debió de ser realmente espectacular; desgraciadamente, se han perdido muchas de las obras realizadas entonces. La arquitectura carolingia utiliza **muros de sillería** y **ladrillos**, y el arco de medio punto (semicircular). La cubierta más frecuente es la de madera, aunque también se empleó la bóveda de cañón y de horno. Predomina la planta basilical con el ábside muy desarrollado.

Obras fundamentales

Capilla palatina de Carlomagno en Aquisgrán

Es el edificio más interesante del complejo palaciego. Su construcción se inició en 790 y su arquitecto fue **Eudes de Metz**. La capilla custodiaba numerosas reliquias y estaba dedicada a la Virgen María. El interior tiene forma de un octágono cubierto con una cúpula y está revestido con mármoles y mosaicos; la fachada era similar a un gran arco de triunfo. Se inspira en San Vital de Ravena, e incluso en modelos de tradición romana.



Interior de la Capilla Palatina, en Aquisgrán.

Monasterio de Saint Gall

El hallazgo del plano del monasterio fue fundamental para conocer como se organizaban en el siglo X. Esta obra sienta las bases de la arquitectura monástica. El monasterio disponía de calefacción, comedor, bodega, enfermería, residencia para novicios, dormitorios, vivienda para el medico, panadería, molino, huerto, cementerio, etcétera. Constituía pues un complejo autosuficiente que anuncia la llegada de los monasterios cluniacenses y cistercienses.



El arte asturiano

Al ser invadida la Península Ibérica por los árabes, a principios del siglo VII, surgió en Asturias el más importante foco de resistencia cristiana. En esa región apareció el arte precursor del estilo románico.

Arquitectura asturiana prerrománica

Se caracteriza por el uso de la bóveda de medio cañón, frecuentemente **peraltada**. Empleaba, además, el **arco de medio punto**, también ocasionalmente peraltado. Los muros se construían en **mampostería** o **sillarejo**, con refuerzo de sillares en las esquinas.

Se emplearon elementos decorativos como los **medallones**, la **moldura**, la **celosía** y las **pinturas murales**, desaparecidas casi en su totalidad. Las iglesias presentan planta basilical y en ellas se sustituyen las columnas por pilares que, en ocasiones, carecen de capitel. En muchas de las basílicas asturianas se encuentra, en la parte de los pies, una estructura, denominada tribuna, a la que sólo el monarca podía acceder. Sus ábsides son **rectangulares**. Al cuerpo de la iglesia se le añade a veces un **pórtico lateral**.

Principales muestras de arquitectura

Santa María del Naranjo (Oviedo)

Formaba parte de un importante conjunto palaciego. Originalmente fue un aula con hermosos balcones. Es posible que haya dispuesto de baños en la parte inferior. Es abovedada y está reforzada con arcos fajones. La decoración es de relieves muy planos y esquemáticos.

San Miguel de Lillo (Oviedo)

Actualmente se conserva sólo una parte del edificio. En el interior existen algunos restos de pinturas. Es, en relación con

sus proporciones, de planta muy elevada. Los arcos interiores están sujetos con contrafuertes exteriores.



Iglesia de San Miguel de Lillo.

Santa Cristina de Lena (Pola de Lena)

Tiene planta central y sus dimensiones son pequeñas. La zona de la cabecera está sobreelevada y separada por canceles.

El arte mozarábe

El arte y la cultura mozárabe son el resultado de la fructífera relación establecida entera las comunidades cristianas y los nuevos ocupantes musulmanes. En sentido estricto, los mozárabes eran los cristianos que vivían en territorio musulmán. Su período de esplendor corresponde al siglo X.

Arquitectura mozárabe

Emplea gran variedad de materiales constructivos y, en ocasiones, aprovecha los de construcciones anteriores. Entre sus principales características destacan:

- El elemento arquitectónico fundamental es el **arco de herradura califal** enmarcado en un alfiz.
- Los tipos de bóvedas más comunes son las de ramificaciones de **tipo califal** y la **gallonada**, que se organiza con bovedillas como los gajos de una naranja.
- Son característicos los **modillones de rollos** que sustentan los aleros.
- La decoración es de **tradición visigótica**.

Edificaciones fundamentales de la arquitectura mozárabe

Los edificios más destacados de la arquitectura mozárabe son sus iglesias, que tienen tamaño reducido y plantas muy variadas; presentan espacios fuertemente compartimentados y se suele acceder al interior por los dos lados. Las iglesias más representativas en España se describen a continuación.

San Miguel de Escalada (León)

Es una iglesia de tres naves separadas por columnas aprovechadas sobre las que se alzan arcos de herradura. La zona de la cabecera está aislada del resto de la iglesia mediante un iconostasio.

San Miguel de Celanova (Ourense)

Es una de las obras más exquisitas del periodo. Pudo servir como un oratorio que debió de pertenecer a un monasterio. Consta de tres partes que crean un limpio juego de volúmenes.

San Baudelio de Berlanga (Soria)

Presenta una columna en el centro de la que parten ocho arcos de herradura en forma de palmera. Es de gran originalidad y tiene reminiscencias posiblemente islámicas.



Elefante de combate, pintura mozárabe en la iglesia de San Baudelio de Berlanga.



Arte románico

El nombre **románico** nació a principios del siglo XIX con el fin de designar las obras de los pueblos romanizados en contraposición al gótico, propio de los pueblos bárbaros septentrionales. El arte románico floreció en el Occidente cristiano entre los siglos XI y XII, momento en que el arte ojival francés se extiende por toda Europa. Al arte románico se le considera como la fusión de la tradición romana con aportes orientales llegados a través de Bizancio o de Al-Andalus.

Su origen es el mismo que el de las lenguas románicas, por lo que el nuevo estilo artístico procede del arte provisional romano, lo que explica la diversidad de escuelas dentro de un movimiento homogéneo mediante la confluencia de dos aspectos: los *regionalismos*, con el uso de materiales y soluciones arquitectónicas diversas, lo que da una imagen heterogénea; lo internacional, basado en la unidad del sentimiento religioso cristiano.

Para comprender esta corriente artística se debe tener en cuenta su contexto histórico.

Entre los siglos VI y VIII, Occidente entró en una clara recesión. Como consecuencia de ello, la vida se ruralizó. El emperador bizantino Justiniano intentó la reconstrucción del Imperio Romano pero la influencia oriental fue intensa. Sólo en la Iglesia pervive la continuidad occidental. En el siglo VI, San Benito fundó su orden con el apoyo del Papa, con lo cual restó influencia a los monjes irlandeses, con su cristianismo bárbaro, su arte y tradición germánicos.

En el siglo VII con la conversión de los pueblos bárbaros, Occidente intenta rehacerse; se produce la alianza del poder religioso romano con el político franco, base de la nueva resurrección del Imperio Romano-Germánico. Al tiempo que florecen las lenguas románicas, nace una nueva cultura vinculada a Roma, pero carece aún del arte que defina los nuevos tiempos. Éste llegará de la mano de la Orden de Cluny, donde se gestará el arte románico producto de la combinación de la tradición figurativa romana y la abstracción bárbara de influencia oriental, es decir, en el románico participan desde el arte clásico tardo-romano hasta el bizantino, pasando por el irlandés, el germánico, el oriental e, incluso, el paleocristiano. Como se ve, tendencias contradictorias que conviven desde hace tiempo.

Desde Egipto a Roma el arte era el reflejo de la realidad, pero se excluía de él lo que era concebido por la imaginación. La obra debe influir la ilusión de identidad con esa realidad. Debe ser estático y humano en vez de animalista, como en épocas prehistóricas. Éstos son los principios del arte greco-romano al que tendían los esfuerzos artísticos de carolingios y otónicos, el arte otónico se desarrolló en tierras germánicas desde mediados del siglo X, fundiéndose en el XI con el románico. La invasión bárbara trajo el arte oriental de tipo decorativo a Europa, que cubre toda la superficie con un claro "horror al vacío".

El románico unió ambas tendencias. El pensamiento precede y explica el mundo físico, que no es más que la vestidura visible. El predominio de la arquitectura en el románico se debe a su organización en formas puras abstractas que permiten respetar la primacía del pensamiento sobre la materia y combinar lo romano y lo bizantino. La escultura se subordina a la arquitectura, que la utiliza como ornamentación y le aplica las leyes geométricas e intelectuales que regían en lo decorativo:

- La del marco, donde la forma se concibe en función de la estructura externa del plano.
- La del esquema geométrico, con un esquema interior de composición geométrica.

Esta solución permitía usar dos aspectos culturales bárbaros: el dinamismo lineal del grafismo y los entrelazos bárbaros, y la convención de monstruos fantásticos. En conclusión, lo románico es la síntesis de Roma y Bizancio con Oriente y los bárbaros.

Desde la caída del Imperio Romano hasta el siglo VII, Europa es un auténtico caos. Los bárbaros han hecho retroceder un milenio la civilización clásica, mientras que Bizancio, abocada a una progresiva orientalización, vive de espaldas a Occidente. El Islam amenaza Europa desde la Península Ibérica. La alianza entre el Papado y el Imperio Carolingio y Otónico no sería más que un intento de devolver la estabilidad a una Europa fragmentada, pero al fracaso político le siguió el artístico, pues no logró concre-



No olvides que...

El arte románico estuvo condicionado por factores como:

- Una sociedad feudal con una implantación fundamentalmente rural.
- Un enorme poder de la Iglesia, que se ejercía a través de los monasterios.
- La iglesia, de pequeño o mediano tamaño, es la manifestación arquitectónica más generalizada, aunque también se construyeron grandes edificios.
- Un marcado interés por la perdurabilidad, que obliga a un tipo de arquitectura sólida y duradera.
- Las peregrinaciones, que contribuyeron a su expansión por el territorio europeo.

tarse un estilo que respondiese a los retos de los nuevos tiempos. En ese sentido la iniciativa la llevó la Iglesia como único poder estable y organizado, que se encargará de estimular el renacimiento de la civilización clásica de la cual se siente depositaria.

En el siglo XI, y por impulso de San Hugo, abad de Cluny, se popularizó la **peregrinación** a los Santos Lugares: Roma, Jerusalén, Santiago y otros a pesar de las múltiples dificultades. Estas peregrinaciones pusieron en contacto diferentes naciones europeas e hicieron posible la difusión cultural y en especial del arte románico surgido a su sombra. Es por ello que algunos estudiosos lo califiquen como ”arte de los caminos” o ”de los peregrinos”.

En el siglo XII las ciudades empiezan a reivindicar su papel. Es en esta época que surge la polémica sobre la supremacía ciudad-campo, que en el aspecto religioso institucional se manifiesta a nivel abad-obispo, en lo social entre noble-burgués y en lo económico entre agricultura-comercio.

Arquitectura románica

Aunque la arquitectura románica tuvo sus inicios en Francia en el siglo XI, Italia y España cuentan con edificaciones románicas primitivas del siglo anterior, por lo que este arte fue conocido originalmente como estilo lombardo. Las obras arquitectónicas más importantes del románico fueron las iglesias y los monasterios.

La arquitectura románica ofrece características homogéneas en toda Europa:

- El **muro**, el **arco** y la **cubierta** son los tres elementos más distintivos del estilo.
- Adopta distintas formas dependiendo del país y la región en que se desarrolle.

Los principales edificios construidos fueron iglesias, catedrales y monasterios.

Principales edificios

San Clemente de Tahull (Lleida)

Obra con influencia lombarda. Presenta frescos decorados, de gran profusión cromática, en el ábside: al Pantocrátor en mandorla mística y Tetramorfos con símbolos sostenidos por ángeles. Constituye un ejemplo del expresionismo pictórico medieval.



Iglesia San Clemente de Tahull.

Arquitectura románica		
Materiales	Material fundamental: **piedra** cortada en **sillares regulares**. Muros: se rellenaban con materiales de menor calidad como el **ripio**, pequeñas piedras que ayudan a que los muros asienten bien.	
Elementos constructivos	**Arco de medio punto**	Se inspira en el arte romano. Es **semicircular** y descarga los empujes **lateralmente**.
	Bóveda de cañón	Sustituye a la madera para evitar incendios. Su originalidad reside en el desplazamiento de un arco de medio punto a lo largo de un eje longitudinal.
	Arco fajón	Sirve para reforzar la bóveda. Es un arco dispuesto transversalmente al eje de la nave, que ciñe la bóveda.
	Contrafuerte	Se utiliza para reforzar los muros. Se trata de una obra maciza con forma de pilastra, adosada al muro y que sirve para reforzarlo en los puntos en que este soporta mayores empujes.
	Pilares	Elementos sustentantes verticales. Robustos, funcionales, generalmente exentos y de secciones poligonales.

Principales edificios del arte románico		
Iglesias	Tipo de plantas	**Basilical.** Inspirada en las basílicas romanas. Una o varias naves con la cabecera en forma de ábside.
		Cruz latina. Planta que imita una cruz con dos brazos.
		Peregrinación. Planta con una gran girola que permite la visita de las reliquias del santo sin perturbar el culto.
	Elementos exteriores	**Torres.** Su estructura puede ser exenta o adosada, circular, cuadrada o poligonal. Pueden tener función defensiva o de campanario.
		Portadas. Puertas ornamentadas en las que suele aparecer el Pantocrátor rodeado de Tetramorfos. Está dividida por un parteluz y arropadas por arquivoltas.
		Ábsides. El ábside es la parte de la iglesia situada en la cabecera. Generalmente tiene forma semicircular.
Monasterios	Ubicación	**Situados en zonas rurales.** Sus emplazamientos siempre son privilegiados por la belleza y grandiosidad del paisaje.
	Instalaciones	**Refectorio.** Comedor del monasterio.
		Sala capitular. Lugar de reunión de toda la comunidad.
		Biblioteca. Lugar de enorme importancia en esta época.
		Claustro. Gran patio central cuadrado, rodeado por galerías con arcos de medio punto que se apoyan en columnas. Se cuida la decoración escultórica, sobre todo en los capiteles.

San Martín de Frómista (Palencia)

Es una iglesia del siglo XI con tres naves, tres ábsides y un crucero que no se refleja en el exterior, donde sí destacan sus torres de base circular.

Catedral de Jaca (Huesca)

Ejerce un gran influjo en el Camino de Santiago. Alterna columnas y pilares. La bóveda es de crucería gótica porque perdió la románica en el siglo XVI. Su decoración geométrica de ajedrezado se repite constantemente (taqueado jaqués).



Catedral de Jaca.

Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)

Su ejecución se desarrolló entre los siglos XI y XII; se cree que participaron dos artistas distintos en la decoración escultórica.

Destaca por su decoración el piso bajo de su claustro. En los capiteles de su zona oriental se representan gacelas, arpías (animal fantástico mezcla de monstruo y mujer), avestruces, monstruos, etc.

En los relieves colocados en las esquinas destacan las escenas de Los discípulos, de Meaux; La incredulidad de Santo Tomás; El Entierro de Cristo y La Ascensión.

Catedral de Santiago de Compostela (Coruña)

En Santiago, al amparo del sepulcro del Apóstol se levanta uno de los templos más característicos de las llamadas "iglesias de peregrinación" y tal vez el ejemplo más maduro y monumental del románico español.

En el año 814 el obispo de Iria Flavio (cerca de Padrón), Teodomiro, descubre la tumba con los restos del Apóstol Santiago, lo que da motivo para que se erija una pequeña basílica en el lugar. En el año 899, Alfonso III consagra una

nueva basílica, con elementos visigóticos y mozárabes, que fue destruida por Almánzar en 997.

La construcción de la actual catedral responde al patronazgo del rey Alfonso VI y al obispado de Diego Peláez. Las obras comenzaron entre 1077-1078. Desde ese momento se suceden una serie de campañas constructivas: la primera, que tiene al frente al maestro Bernardo, dura diez años en los que se construye poco más que la cabecera, pero queda interrumpida al desaparecer la figura del obispo Peláez, acusado por el rey de intrigar contra la Corte.

Hay que esperar al año 1100 para que sea nombrado un nuevo obispo cuya fuerte personalidad iba a permitir la reactivación de las obras, Diego Gelmírez. Desde entonces, y hasta 1124, se construye prácticamente la totalidad del conjunto catedralicio. Sólo falta terminar los últimos tramos de la parte occidental, la fachada de los pies y las torres que la flanquean.

La tercera y última etapa comienza en 1168, cuando el cabildo de la catedral es definitivamente consagrado en 1211. Siglos después su exterior será remozado por una serie de campañas barrocas que trasforman profundamente su original imagen románica.

La Catedral de Santiago es una típica iglesia de peregrinación, que como tal consta de planta en cruz latina de tres naves; un amplio crucero también dividido en tres naves con cuatro absidiolos en sus brazos, y una amplia cabecera, con un notable ábside central, girola o deambulatorio y cinco capillas radiales a su alrededor.

Las cubiertas son bóvedas de medio cañón reforzadas por arcos fajones en la nave mayor y en la central del crucero, y de artista en las laterales. Los absidiolos se cubren con cuarto de esfera sobre trompas, actualmente muy transformadas. La girola, más difícil de cubrir, se aboveda con aristas curvilíneas. Por otra parte, robustos contrafuertes exteriores refuerzan todo el sistema de cubiertas. El alzado de esta iglesia es igualmente elegante y monumental. En un primer nivel se articula el sistema de soportes con base en pilares cruciformes con medias columnas adosadas, que reciben los impulsos de los correspondientes arcos fajones y formeros de las naves.

En un segundo nivel se abre un triforio con ventanales geminados de medio punto, también característico de las iglesias de peregrinación, y cuya descripción por el *Codex Calixtinus* no deja de ser curiosa: "Quien recorre por arriba las naves del triunfo, aunque sube triste, se vuelve alegre y gozoso al contemplar la espléndida belleza del templo".

Si bien el exterior está hoy muy desvirtuado por los añadidos barrocos, también es necesario destacar la armonía de volúmenes del edificio original, en el que se destacan las dos torres a los pies y una magnífica decoración escultórica, hoy muy reducida pero suficiente para apreciar la importancia del conjunto original.

La Catedral de Santiago es una obra ejemplar en muchos aspectos. Se destaca especialmente por su plena armonía constructiva, pues existe una perfecta correlación matemática entre todos y cada uno de sus elementos. Además, la madurez demostrada en la solución técnica de todas sus partes explica su perfección constructiva, que permite afirmar su preeminencia sobre otros ejemplos contemporáneos, como Saint Sernin de Toulouse.

Por todo ello, la Catedral de Santiago es un ejemplo idóneo para comprender el alcance de la arquitectura románica, por que en pocos, como en este caso se aprecia la monumentalidad constructiva a la que se puede llegar, que en este caso además, se combina sin ningún problema con la elegancia y la sobriedad de su concepción espacial, distintivos también de la arquitectura románica.

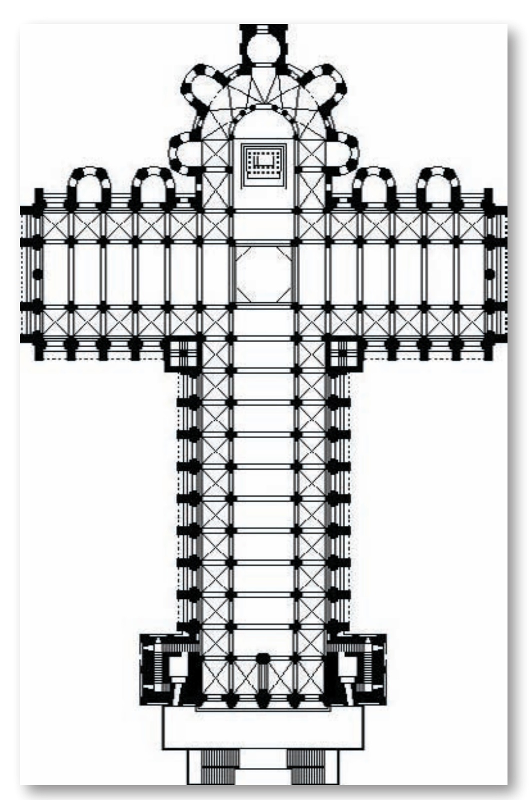


Catedral de Santiago de Compostela.

Significado de las iglesias románicas

La cabecera de las basílicas paleocristianas está orientada hacia el Este, debido a que ésta es la dirección por donde sale el sol, símbolo de la divinidad, y a que Cristo está asimilado al culto astral oriental, como nos recuerda el nimbo de su cabeza. La iglesia era no sólo un lugar de reunión para el culto

sino la morada del Reino de Dios, a modo de unidad cósmica que unía el cielo y la tierra. La estructura de la planta no sólo recuerda la forma del cuerpo humano, sino que como él cada parte debe guardar proporción con el resto, con lo que se quiere sugerir el mensaje bíblico de salvación.



Planta de la Catedral de Santiago de Compostela.

Elementos arquitectónicos

Si bien los arquitectos románicos no innovaron en el uso de los elementos empleados, supieron darle una nueva concepción original. Los elementos más significativos son:

La cubierta

La principal aportación del románico es el abovedamiento en piedra de la totalidad del edificio. De esta manera cae en la obsolescencia el sistema anterior de techumbres de madera debido al peligro que significaban los incendios. Este sistema, que parece tan sencillo, requiere soluciones complicadas de problemas de ingeniería. Sus principales tipos son:

a) **Bóvedas de cañón.** Bóveda enormemente pesada que se apoya sobre muros gruesos que cierran el edificio. Esta característica obliga a elevarlos poco y a evitar la práctica de vanos que le restan solidez y puedan provocar su desplome. Para reforzarla se utilizaban arcos fajones o perpiaños que descasan su peso en columnas. Con ellos se consigue absorber el peso de la bóveda y articular el espacio interior en fragmentos, al dividir la bóveda en tramos. Al exterior coincide su emplazamiento con contrafuertes o estribos, lo que proporciona al conjunto líneas ascensionales.

b) **Bóveda de arista.** Producto del cruce perpendicular de dos bóvedas de cañón. Se divide en cuatro cuartos y las aristas en su intersección. Reposa sobre cuatro puntos de apoyo, pero exige muros sólidos. Además, para que sean eficaces deben cubrir espacios cuadrados y el grosor de sus dovelas debe ser grande, lo que la hace pesada. Se empleó principalmente para contrarrestar el empuje de la nave central cubierta con bóveda de cañón.

c) **Cúpula.** El crucero propiamente dicho se cubre con una cúpula o cimborrio. Se construye sobre trompas o pechinas, que permiten el paso de la cúpula de planta cuadrada o poligonal a la circular.

Los soportes

Los **muros** con sus contrafuertes son los más importantes elementos de sustentación. El muro hace el papel de sostén y cerramiento, por cuya doble función constituyen masas gruesas con pocos vanos reforzados por contrafuertes y labrados con sillares pétreos.

Las **columnas**, que han perdido su concepción clásica, sirven como soportes de atrios y exteriores. El arquitecto le da el mismo grosor a las pequeñas columnas del claustro que a las de los arcos fajones. Dispone de basa y plinto y el fuste cilíndrico se deja liso, se estría o decora con motivos vegetales. El capitel se convierte en el lugar de primacía para la plástica románica.

Al cubrirse con bóveda de cañón o de artista las naves de la iglesia, la columna resulta insuficiente para sostenerla, lo que obliga a reemplazarla por pilares cuadrados que al recibir las columnas adosadas que soportan los arcos fajones y los forneros (que separan las naves laterales de la central) se crea un tipo de pilar compuesto cruciforme que evoluciona hasta convertirse en un haz de columnas, germen del futuro pilar gótico.

Las **puertas**: la puerta está formada por una serie de arcos decrecientes y rehundidos llamados arquivoltas que descansan sobre columnas, decoradas con esculturas adosadas. Esta estructura le confiere una forma abocinada debido al grosor del muro, que pervive en el gótico. Entre el dintel y la arquivolta está el tímpano cubierto con relieves.

Las **torres**: las torres son otro elemento que caracteriza la arquitectura románica. Suelen ser dos por iglesia, de planta cuadrada e incorporada al edificio, pero en algunas la torre es única e incluso separada del conjunto.

La **planta**: de cruz latina, cuenta con una o varias naves que acaban generalmente en ábsides semicirculares y de una nave transversal o crucero, situada cerca de las llamadas de peregrinación. Las naves laterales no finalizan en el crucero, sino que pueden continuar por detrás de la capilla mayor, formando la girola o deambulatorio, en la que se disponen capillas o absidiolos dispuestas simétricamente, por donde los peregrinos accedían a los recintos donde se ubicaban las reliquias del santo colocado en el trasaltar. Si las dificultades técnicas no permitían abrir vanos que iluminasen su interior y éste resultaba oscuro, ello no restaba en absoluto eficacia al conjunto ya que se prefería este ambiente penumbroso. La oscuridad animaba a la oración y el recogimiento, y estimulaba la renuncia a los placeres sensuales como forma de logar la salvación concedida por un Dios justiciero que poco se diferenciaba de los señores feudales.

El sistema de equilibrio

Si la fábrica es de una sola nave, los empujes de la bóveda inciden directamente sobre el muro y los contrafuertes, pero la multiplicación de las naves crea mayores problemas. En consecuencia, el arquitecto contrapone las bóvedas centrales y laterales equilibrándolas con ayuda de los muros. La diferencia de altura entre las naves permite construir vanos en la parte superior de nave central. Ciertas iglesias disponen de un doble piso o tribuna sobre las naves laterales que aumentan su capacidad y cuya bóveda hace de arbotante. La luz, que procede del segundo piso, llega a la nave central muy disminuida.

Características formales y significado

Los siglos XI-XII representan el renacimiento de la plástica, pues la tradición escultórica se había perdido en la Alta Edad Media. En esta época se inicia un lento proceso de recuperación. Con la solución de los problemas arquitectónicos se emprende la creación de obras escultóricas que sustituirán a las primitivas pinturas. Éstas se integran perfectamente en la estructura del templo, del cual depende incluso a nivel material, pues ocupan las portadas y los capilares de naves y claustros. Dado el bajo nivel cultural del pueblo, la iglesia asumió la misión de enseñar a su pueblo las verdades de su religión de una forma muy práctica: los templos, y en especial las portadas, se convierten en catecismos pétreos en donde el creyente puede visualmente aprender los principios religiosos. Por ello, los temas se repiten constantemente, el Pantocrátor con el tetramorfos y el Juicio Final con el Dios justiciero encerrado en la mandorla y rodeado de la humanidad. En la religiosidad románica no es el hombre el que va en busca de Dios, en el sentido de elevarse hacia el cielo, sino que es Dios quien impone su presencia, sentida de cerca por el hombre a través de esas imágenes.

En el románico no existen los criterios, proporciones, belleza y realidad del mundo clásico. El placer estético está descartado, pues se teme que la belleza material distraiga al observador de la belleza espiritual. El arte no busca la perfección de las formas sino expresar de manera esquemática el mensaje divino, según los modelos y programas facilitados por los teólogos, mientras que el artista queda como mero ejecutor manual, pues al crear no lo hace pensando en la deleitación subjetiva, sino en la emoción del espíritu que se encamina.

Al responder a ideales abstractos, su estilo se hace antinaturalista, pues recoge la herencia bizantina con sus modelos rígidos y estilizados. No es que el escultor románico sea incapaz de representar la naturaleza, sino que dada su finalidad didáctica siente cierta repugnancia a representar imágenes y temas cristianos conforme a la naturaleza, pues lo concreto e individual no interesa, e incluso los santos son identificados por los símbolos que les acompañan.

En las representaciones se procura destacar la conciencia viva del pecado, el temor a la condenación y la necesidad de arrepentimiento, lo cual lleva a la exageración de las formas, como muestran los cuerpos estilizados adaptados al marco, las manos y los ojos se agrandan, dada su fuerte expresividad, las piernas se entrecruzan para dar sensación de conmoción, el pecado toma aspecto repelente, cruel, el demonio adopta formas ridículas de animal fantasmagórico frente a la figura de la Virgen, lo feo se pone en ejercicio, como simbolismo de lo malo, contrapuesto a lo bueno y lo bello; en fin, hace su aparición todo un mundo de la simbología.

Junto con las representaciones fijas, existen otras muy variadas, donde el artista ejercita una mayor libertad creativa, que incluyen desde temas de juegos y diablerías hasta otros obscenos que recogen los defectos de la época para que al verlos representados el creyente observe en ellos su maldad y los rechace. En realidad, hay que reconocer que hubo una gran sinceridad al tratar de sacar a la luz los defectos de todas las clases sociales, incluida la eclesiástica.

La escultura, tan extraña en los siglos anteriores, se enriquece con el tema de Cristo Crucificado. La necesidad de conciliar la divinidad de Jesús con el martirio crea un modelo insensible, carente de dolor, ceñido a la cruz, con los brazos rígidos, sujeto con cuatro clavos, vestido con larga túnica y con una corona real en la cabeza. También hace su aparición la iconografía mariana. Derivada de la bizantina, aparece sedente, coronada con el Niño, bendiciendo o con un libro, sobre su regazo, sin comunicación entre ellos.



Tetramorfos o representación iconográfica de los cuatro evangelistas: hombre alado-Mateo, león-Marcos, toro-Lucas, águila-Juan. Se encuentra en el Libro de Kells, siglo VIII.

Arquitectura románica en Francia

Este país ofrece las mejores muestras del románico al tiempo que una variada manifestación de modelos.

Escuela de Borgoña

Es la cuna del arte cluniacense, origen del románico. La obra más representativa es la abadía de Cluny.

La portada de Santa Magdalena de Vezelay (s. XII) es la obra maestra de esta escuela. En el tímpano se recoge el momento cuando el Salvador, rodeado por la mandorla, hace descender los rayos del Espíritu Santo sobre los Apóstoles impregnados de turbadora agitación manifiesta en el movimiento de las figuras y en los plegados de los ropajes, los cuales caen en agitados remolinos como impulsados por el viento. En el dintel aparecen varios pueblos, como símbolo del universalismo del Evangelio. Este pórtico presenta la novedad de ser interior, al igual que el de Santiago.

El escultor Gilesberto recoge en el tímpano de San Lázaro de Autun la escena del Juicio final. Dios, con un aire justiciero e intemporal, se presenta de mayor tamaño que los demás, rodeado por la mandorla sostenida por ángeles. Los benditos y los réprobos se agrupan a cada lado, y mientras los primeros son conducidos al palacio celestial, los segundos, situados a la izquierda, son conducidos al infierno tras ser pesadas sus almas (psicostasis, de influencia egipcia). En este grupo es donde el artista desarrolla su mayor poder imaginativo, en virtud de esa tendencia a lo pintoresco propio del románico. En cambio, los elegidos se reparten monótonamente, y no expresan otro gozo que la contemplación divina.

En el dintel de la puerta norte encontramos la escena del pecado original. Eva sostiene la manzana con una mano y con la otra cuchichea con Adán en torno al árbol. Mientras ella aparece como culpable, Adán, con una mano en la garganta pretende mostrar su ingenuidad. La tentación de Eva es uno de los raros desnudos románicos. Su cuerpo delicado se arrastra sinuoso como la serpiente cubierto por la maleza, según la tradición medieval de las procesiones de Semana Santa, en la que los pecadores desfilaban arrastrándose por el suelo.



Portada de Santa Magdalena de Vezelay.

Abadía de Cluny

Durante los primeros siglos de nuestra era, algunos santos varones deseosos de mantener los principios básicos cristianos abandonaron las ciudades orientales y su confort para establecerse en grutas y zonas aisladas donde llevaron una vida llena de privaciones y penitencias. Su fama atrajo a muchos devotos ansiosos de vivir la pureza de la religión. Su crecimiento espectacular y su independencia de las jerarquías eclesiásticas las llevó a organizarse con base en una serie de reglas que regulaban la vida en común, así en Oriente como en las órdenes monásticas. Con el tiempo esta moda se extendió en Occidente, y los monjes irlandeses fueron los primeros en florecer al margen de la autoridad papal, lo que lógicamente desagradaba a Roma que deseaba reorganizar y encabezar la

cristianidad tras la descomposición del Imperio. La solución vino de la mano de San Benito y su orden benedictina sometida incondicionalmente a la voluntad del papa, dispuesta a devolver al Vaticano el papel aglutinador que antaño disfrutaba. Con el beneplácito papal, Occidente vio brotar innumerables monasterios situados en pleno campo que rivalizaban con los castillos de los señores. Los monasterios contaban con complejas edificaciones que los asimilaban a una auténtica ciudad autosuficiente. Sus campos y sus talleres trabajados por vasallos les suministraban todo lo necesario, e incluso generaban excedentes. Los monasterios, al margen de su papel religioso, devinieron centros económicos, comerciales, cuya influencia superaba a veces el marco regional. Debido a que contaban con semejantes medios financieros y culturales se comprende su papel en la configuración y difusión del románico.

En Francia, el renovado impulso constructor en diferentes regiones, la mayor unidad territorial conseguida en el reino por Luis VI, Luis VII y Felipe Augusto, y sobre todo la influencia ejercida por el Monasterio de Cluny explican la enorme importancia que adquiere allí la nueva arquitectura de los siglos XI-XII.

De la importancia de la abadía de Cluny da idea su largo proceso constructivo. Podemos identificar hasta tres iglesias diferentes construidas en esta abadía:

Cluny I, iglesia muy modesta cuya construcción comenzó en 910, fue consagrada en 926; Cluny II, comenzada en 948 por Aimard, continuada por Mayeul y consagrada en el 981; y Cluny III, que fue proyectada por el abad Hugo a partir de 1085 debido a que las dimensiones de la construcción anterior habían sido rebasadas.

En 1088 se coloca la primera piedra, en 1095 se consagra el altar mayor, la nave mayor se concluye en 1115 y la consagración final del templo concluido se produce en 1130.

Dos aspectos explican la enorme trascendencia de este edificio: sus espectaculares dimensiones que hicieron de este templo el más grande de la cristiandad, y su perfección constructiva, cuyo módulo de proporcionalidad y armonía sigue un verdadero patrón matemático.

La planta presenta un modelo de “cruz arzobispal”, es decir, una planta de cruz latina pero de doble cruce, en la cual se destaca más el occidental sobre el oriental. Presenta asimismo cinco naves y una amplia cabecera con girola y cinco capillas radiales.

Por último, a la entrada hay una galilea de tres naves y cinco tramos, flanqueada por dos inmensas torres a la entrada.

En conjunto la iglesia mide, incluida la galilea, 187m de longitud, y una altura en el crucero mayor, inaudita en la época, de más de 32 m. Estas dimensiones y la volumetría de un edificio de dos cruceros, quince capillas radiales, cuatro campanarios mayores, con su correspondiente escalonamiento de volúmenes en tres alturas, había de resultar realmente sobrecogedor. Aún lo es hay, a la vista del único resto que sobrevivió a la destrucción general de la Revolución Francesa, un brazo del crucero mayor.

En el anterior se destacaba, como se indicó al principio, la perfecta armonía constructiva, que crea una sensación especial amplia y homogénea.

Las bóvedas de cañón reforzadas por fajones en la nave mayor y de la arista en las laterales y colaterales, se elevan altísimas, volteándose asimismo cuatro cúpulas sobre trompas en los cruceros y en los brazos de la nave mayor.

En cuanto a los soportes se trataba de pilares complejos, de traza cruciforme y columnas en los codillos.

En los muros se abren vanos, todos de medio punto en tres niveles, lo que posibilita la perfecta iluminación de tan tremendas naves.



Abadía de Cluny.

Escuela de Languedoc

Artísticamente, esta escuela guarda relación con la española.

La portada de la abadía de San Pedro de Moissac del siglo XII presenta en el centro del tímpano un dramático Cristo en Majestad, de gran solemnidad hierática, con un empaque tremendo de juez, rodeado por el tetramorfos que vuelve apasionado su cabeza hacia Él.

Dos ángeles espiritualizados y alargadísimos limitan esta parte central, mientras los 24 ancianos representantes de la iglesia universal, distribuidos en tres zonas separadas por nubes, contemplan la escena. Más modernos son los relieves que decoran el pórtico, entre los cuales se destaca la Anunciación, de gran expresividad. Las figuras resultan estilizadas, en *zig-zag*, al gusto típicamente francés y los ropajes de la Virgen muestran cierto revuelo.

En el claustro se muestran las figuras de los apóstoles trazados con líneas amplias y sobrias, que recuerdan los de Santo Domingo de Silos.

En la abadía de Sovillac, el parteluz de la portada muestra la influencia de Moissac, pues allí se mezclan hombres y aves monstruosas con una intensidad tan violenta, tal vez única en el arte románico. El relieve de Isaías presenta una figura conmocionada con las piernas cruzadas.

Escuela de Poitou

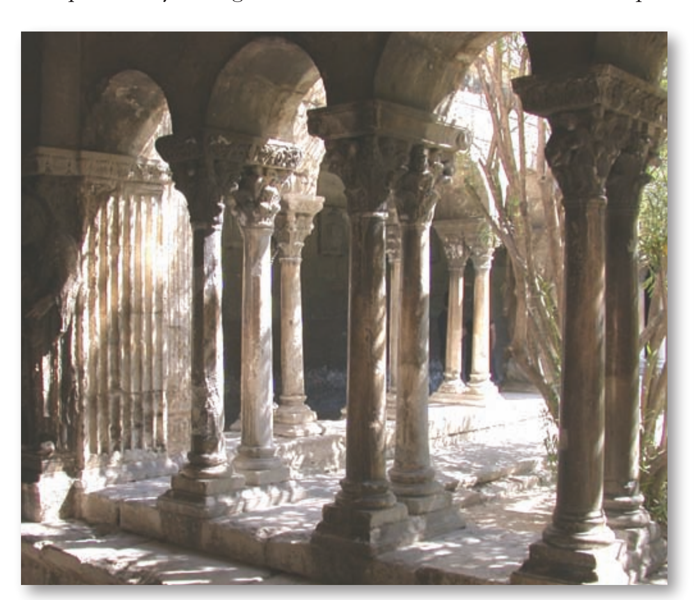
La portada de la iglesia de Notre Dame en Poitiers recoge la escena de la Anunciación y la de San Pedro de Angulema, en cuya parte central se encuentra el Todopoderoso con los signos de los evangelistas bien distanciados.



Iglesia de Notre Dame en Poitiers.

Escuela de Provenza

La proximidad en Italia y la presencia de restos romanos hizo que en su modelo perviviese el clasicismo. Aquí los monstruos desaparecen y las figuras denotan una actitud solemne que recuerda los sarcófagos romanos. Más que construir figuras contorsionadas, los escultores prefieren destacar la dignidad de sus personajes. La portada de San Trófimo de Arlés (segunda mitad del siglo XII) se halla presidida por el Pantocrátor, bajo el cual se extiende un friso compuesto por figuras de elegidos y condenados.



Claustro de la Iglesia de San Trófimo.

Figuras de gran tamaño de San Trófimo y varios Apóstoles encajan en el muro, separados por pilastras. Los pliegues de la ropa se disponen con la elegancia de la toga romana.

Escuela de París

En esta región septentrional se inicia la transición al gótico; mientras los rostros, la composición y los ropajes aún son románicos, aquí cesa la agitación y las convulsiones y las figuras adoptan una actitud calmada de tipo clásico. De esta escuela destacamos la **catedral de Chartres**.

La primitiva iglesia románica ha sido sustituida por otra gótica, y de la obra original tan sólo queda el Pórtico Real, presidido por el Pantocrátor y el Tetramorfos con las figuras de los ancianos en las arquivoltas. En las jambas aparecen unas figuras muy estilizadas, adosadas en las columnas, cuyos pliegues caen rígidos y verticales, como estrías. De esta forma logra un equilibrio entre la arquitectura y la decoración que se romperá con el gótico.



Catedral de Chartres.

Principales obras del románico español	
Arquitectura	• San Clemente de Tahull (Lérida). • San Martín de Frómista (Palencia). • Catedral de Jaca (Huesca). • Catedral de Santiago de Compostela (Coruña). • Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).
Escultura	• Claustro de Santo Domingo de Silos. • Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. • Cámara Santa de la catedral de Oviedo. • Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela.
Pintura	• Pinturas de la iglesia de San Clemente de Tahull. • Pinturas de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Museo del Prado). • Panteón de San Isidro de León.

Escultura románica

A lo largo de la Edad Media a medida que la plástica escultórica evoluciona de manera progresiva, surgen tendencias completamente distintas, cuyos objetivos expresivos y soluciones formales son opuestas. No obstante, el proceso es lento y la evolución es sólo perceptible a lo largo del tiempo. Además, vuelve a imponerse un elemento común a toda la escultura medieval: su contenido religioso, que si bien se trata bajo formas muy distintas en cada momento, conserva su primacía a lo largo de todos estos siglos.

En los primeros tiempos de la Alta Edad Media la escultura monumental es muy escasa y sólo se han conservado algunas muestras. En concreto, la decoración mural se contenta con el juego de luces y sombras producido por los propios elementos constructivos, como arquillos, lesenas, baquetones, etc. La escultura apenas existe, si bien empiezan ya a utilizarse, según parece, piezas en estuco pintadas, que constituirán el precedente inmediato de la escultura monumental. Por supuesto que existían pequeñas tallas, pero más cercanas al trabajo del orfebre que al del escultor.

Por lo tanto, será necesario esperar al avance de los dos grandes estilos internacionales de la Edad Media, el románico y el gótico, para encontrar los recursos económicos suficientes y el interés de los mayores promotores del arte de la época, para asistir al desarrollo de los grandes programas escultóricos. Entre ambos hay un abismo iconográfico y formal en el campo de la escultura, pero es el devenir del uno hasta el otro el que llena toda la evolución plástica del medievo, que es a la vez el reflejo de toda la evolución social, cultural y religiosa de ese largo periodo.

La **escultura románica** encontrará sus referencias iconográficas y formales muy probablemente en el legado romano, más exactamente de época tardorromana y a través de los sarcófagos paleocristianos.

Sus peculiares características radican en una serie de permisas fundamentales:

1. Sus recíprocas interrelaciones con la arquitectura.
2. Su servil adaptación al marco arquitectónico.
3. Su tendencia al *horror vacui* (horror al vacío).
4. La importancia del elemento religioso como fundamento de sus contenidos temáticos y de su propia concepción plástica.

La primera y la segunda premisas son inseparables. La escultura románica es, efecto, "esclava" de la arquitectura, por lo cual tuvo que adaptarse sumisamente a la forma de los capitales, de las columnas, de las arquivoltas, de los canecillos, y, en general de todo aquel espacio arquitectónico que va a ocupar.

Lógicamente, esta situación implica una serie de características formales que son propias de la escultura románica: el hieratismo, la rigidez, la ausencia de movimiento, etcétera.

A su vez, el fuerte contenido religioso propio del arte románico explica su gradación jerárquica y sus temas e iconografías. Ese mismo sentido religioso modela una expresión plástica en la que prima el sentido místico de la vida y el alejamiento de las realidades mundanas, lo que a su vez establece dos principios fundamentales en la escultura y pintura: su fuerte expresionismo y su antinaturalismo.

Por todo ello, el arte románico es un arte esencialmente espiritual, que debe interpretarse con los ojos del espíritu y no simplemente con el sentido de la vista. En consecuencia, es un arte intelectual, un arte que transmite contenidos ideográficos, un arte místico, que precisamente a través de su imaginería pretende transcender el mundo burdo de los sentidos. Un arte simbólico que para mayor facilidad de su lectura reduce sus representaciones a meros esquemas, convirtiéndose a veces en un arte poco menos que "abstracto".

De todas estas características surge la deformación intencionada de sus figuras, o la utilización exagerada de su bestiario, provocadoras siempre de un mayor efecto emocional. De ahí también el lógico desinterés por la representación del volumen real, de cánones de proporcionalidad, del equilibrio entre masa y peso, su desinterés por colorear las figuras con

una intención realista, sino por el contrario con una función expresiva impactante o simbólica, etcétera.

Por ello, la escultura en este momento es un complemento del templo. De ahí la importancia de los temas tratados y una localización espacial marcada por la jerarquización de los temas : los Pantocrátor o Cristo en Majestad y los Cuatro Tetramorfos, representación simbólica de los cuatro evangelistas, normalmente en los tímpanos; en una situación menos relevante otros temas como la Ascensión, los veinticuatro ancianos, el Juicio Final, etc. Es igualmente habitual y en ocasiones prioritario el tema del Crismón Trinitario, síntesis del misterio de la Santísima Trinidad, formado por las letras griegas I-X, iniciales de Iesus Xristos; o por las letras X (ji) – P (ro), que corresponden a las dos primeras letras de la palabra Cristo en griego.

También se decoran las arquivoltas, las jambas y los capiteles con temas diversos, que van desde el tratamiento desde motivos vegetales o geométricos hasta temas historiados, al recurso muy habitual del bestiario, de imágenes de los apóstoles, de santos, etcétera.

Por último también tenerse en cuenta que no toda escultura de la época es de tipo monumental, sino que también existe una escultura **exenta**, de pequeñas tallas en **madera**, e incluso obras de marfil u orfebrería que constituyeron un motivo principal del estilo romántico.

Escultura Románica en España

Resulta misterioso el origen de la escultura románica en España, pues cuenta con obras desde el siglo XI. Las manifestaciones más antiguas, que se localizan en Cataluña, tienen una clara influencia mozárabe, como denota el uso del arco de herradura.

En el foco aragonés encontramos la portada de la catedral de Jaca, en cuyo tímpano aparece un crimen entre leones. El león representa a Cristo que vence al pecado y la muerte representados por el áspid y el basilisco (animal fabuloso). Los capiteles también recogen temas variados.

La obra capital de la escultura castellana son los capiteles y relieves del claustro de Santo Domingo de Silos (siglos XI-XII), en los cuales aparecen figuras de animales y monstruos afrontados al gusto oriental y entrelazos de tipo califal de aportación mudéjar.

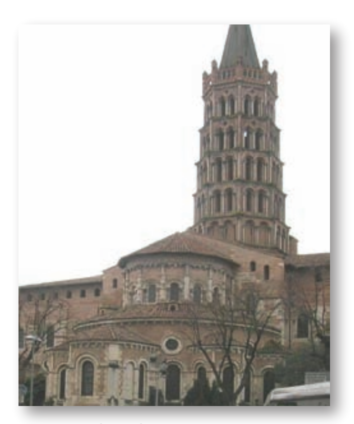
Los pilares angulares se decoran con bellos relieves como *La Duda de Santo Tomás*, donde se utiliza el recurso de superponer las figuras para dar sensación de profundidad. En *La Crucifixión*, *La Ascensión* y el *Santo Entierro* se nota cierto horror al vacío y la adaptación al marco. En *La Anunciación* se manifiesta la transición al gótico, como muestra el plegado de los paños, el modelado de las figuras, las esbeltas proporciones y la sensación de naturalidad.

En San Isidoro de León los trabajos escultóricos pertenecen a épocas distintas. Los más antiguos y rudos, del siglo XI, son los capiteles del Panteón, con escenas del Antiguo Testamento. La portada del Cordero muestra el tema del *Agnus Dei* comprendido dentro de un círculo (símbolo de Dios) al que portan los ángeles. Le acompañan varias escenas, entre ellas, el Sacrificio de Isaac. La puerta del Perdón, más tardía, recoge escenas del Descenso, la Ascensión y las Marías ante el sepulcro. Su autor es el maestro Esteban que luego trabajará en Santiago. Franquean el tímpano las figuras de Pedro y Pablo.



Panteón en la Basílica San Isidoro de León.

La puerta de *Las Platerías de Santiago* es obra del maestro Esteban que trabajó también en Navarra, en San Isidoro de León y en San Saturnino de Tolosa. Su estilo se caracteriza por la intensidad de las miradas, gracias a la colocación de pasta en el iris y la abundancia de paños. El orden de distribución de las esculturas se vio afectado por un incendio, por lo que fue necesario realizar una serie de retoques.



Basílica San Saturnino de Tolosa.

El programa iconográfico alude al tema de la naturaleza humana y divina de Jesús. El tímpano recoge escenas del Nuevo Testamento. A la izquierda está la Tentación de Cristo y la

escena de la adúltera con la cabeza de su amante. A la derecha el Prendimiento, la Flagelación y la Coronación de Espinas.

La diferente calidad de la obra nos habla de un amplio equipo de colaboradores que trabajaron junto con el maestro Esteban.

En el siglo XII se produce el relevo de España por Francia. El Rosellón catalán del maestro Cabestany realiza varias obras, como la portada de San Pedro de Roda, presidida por la Vocación de los Apóstoles, pero la obra más importante de la escultura catalana es la fachada del monasterio de Ripio, de mediados del siglo XII.

Distribuida en zonas horizontales, la escultura cubre todo el frente del muro en el que se abre la puerta. En la zona superior está el Salvador y los Ancianos del Apocalipsis, debajo de la cual se encuentran los tres frisos llenos de escenas del Antiguo Testamento. El conjunto se halla muy deteriorado.

La escultura navarro-aragonesa presenta varios maestros. Leogario es el autor de la fachada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra). Recoge el tema del juicio final y en la parte alta a los Apóstoles debajo de arquerías. Este artista parece preocupado por producir la sensación de fuerza. Sus personajes son un tanto toscos, de rechonchas proporciones, con plegados de trazos caligráficos y las composiciones adoptadas perfectamente al marco. Su estilo está relacionado con los relieves de San Juan de la Peña.

En la segunda mitad del siglo XII empieza un periodo barroco caracterizado por el abultamiento de los ropajes, que revolotean sin ceñirse al cuerpo, la tendencia al movimiento, la humanización de los tipos, la expresión sincera, lo que prepara el advenimiento del naturalismo gótico.

Existen tres maestros de gran categoría que son los artífices de la transición al gótico y que trabajan casi simultáneamente a finales del siglo XII en Oviedo, Ávila y Santiago.

El maestro de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo presenta las figuras de los Apóstoles, a modo de cariátides. La naturalidad de los ropajes y la animación de los rostros hablan de los nuevos tiempos. Por su parte, el maestro de San Vicente de Ávila, probablemente el maestro Fruchel, nos ha dejado los santos Vicente, Sabina y Cristela y la portada principal de la iglesia, donde el Salvador, desde el parteluz preside a los Apóstoles, que adosados a las jambas se inclinan unos hacia otros en amena conversación.

La última gran figura es el maestro Mateo, que a finales del siglo XII realiza la única obra que puede disputar la supremacía a la Cámara Santa: el Pórtico de la Gloria de Santiago, que corresponden a las tres puertas que se abren a sendas naves.

Actualmente ha quedado como decoración interior al haberse construido la fachada barroca en el siglo XVII. Su composición recoge el tema del presente, pasado y futuro de la humanidad. En el tímpano central se encuentra la visión apocalíptica de San Juan con el Pantocrátor en la ciudad celestial con los Ancianos apoyados sobre profetas y apóstoles en las jambas. En el parteluz, sobre el árbol de Jessé (que acostado ve salir de su vientre un árbol que representa la genealogía de Jesús), se halla el Apóstol Santiago en el acto de recibir a los peregrinos. Apóstoles y profetas adosados a las columnas de la portada conversan entre sí. Su carácter pregótico se nota en el fin del hieratismo, el modelado de los cuerpos y la sonrisa que anima sus rostros llenos de vida.

Escultura románica	
Temas	• Escenas bíblicas. • Vidas de santos y representaciones de la Virgen. • Animales fantásticos. • Motivos vegetales y geométricos.
Obras principales	• Claustro de Santo Domingo de Silos. • Portada de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. • Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. • Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

Iconografía en la escultura románica

La iconografía estaba bajo el estricto control de los clérigos y monjes, que cuidaban de ver expresados, desde la entrada, en el edificio sagrado, la grandeza del lugar y la riqueza de la enseñanza doctrinal y moral que allí se daba: las imágenes, traducciones de temas bíblicos, hagiográficos o literarios, conducían así al pueblo iletrado, del orden del mundo al orden de Dios, de las realidades visibles a las verdaderas eternas, expresadas en las más bellas realizaciones con una majestad y un sentido excepcionales, reflejos de este tiempo de fe, de temor.

Los temas esculpidos eran de una **variedad excepcional**. Su repertorio, que abarcaba desde la flora al bestiario fabuloso heredado de Asia Menor, incluía escenas tomadas de las Escrituras, los Evangelios Apócrifos y de las leyendas de los santos así como temas que ilustraban textos más o menos teológicos de los Padres de la Iglesia, doctores y comentaristas ortodoxos.

El tipo más usual de **Cristo** románico es el crucificado hierático con cuatro clavos, faldellín o túnica y corona de rey (Majestad domini). La **Virgen** aparece siempre con

el **Niño** en sus brazos, como mero trono de la divinidad (Theotocos bizantina). De manera general, en Francia más que en otros países, la escultura se localizó en los sitios donde mejor podía llenar su papel de acompañante de la arquitectura: **capiteles**, **dinteles**, **arquivoltas**, **tímpanos** y **arquerías ciegas**.

En el siglo XII se desembocó a tendencias barrocas, se aplicó en **contrafuertes**, **fuentes**, **fustes** de columnas y hasta en las ramificaciones de la bóveda. Salvo en Poitou, donde la escultura cubre toda la fachada como un retablo español, la decoración se concentra primordialmente en el **capitel** y la **portada**. En ninguna otra época el **capitel** ha jugado un papel tan importante El escultor románico utiliza principalmente los capitales **historiados**, que ilustraban los temas antes citados.

En estos capiteles todo se mezcla en un extraordinario desorden. Ningún capitel se repite, mientras que la interpretación de algunos plantea verdaderos enigmas.

Sin embargo, este campo estaba muy reducido a la fachada, que en su **portada** ofrecía una superficie más amplia. El **tímpano**, principalmente, proporcionaba una ocasión inédita, un elemento central, destinado a jugar en la nueva arquitectura el papel de frontón griego. Por otra parte, en los **flancos** o **jambas** de la portada las columnas iban a pasar a ser estatuas luego de un proceso de transformación sin precedente.

Pintura románica

Las iglesias románicas, sean como la anterior, grandes conjuntos catedralicios, o sean iglesias abaciales o pequeñas ermitas y parroquias, configuran un espacio interior mágico, que colmarán todo el componente simbólico y espiritual del ser humano del medioevo. Debe además ilustrar a ese hombre de la época sobre el contenido esencial de las sagradas escrituras, de una forma clara, contundente, expresiva, para que sea la imagen el vehículo de transmisión intelectual y sustituya, de esta forma, a la palabra escrita, apenas accesible al vulgo.

Por todo ello, la expresión plástica es esencial en esta época. Por lo que se refiere a los interiores de la iglesia, es la pintura la principal protagonista, pues une a su valor simbólico y narrativo el efectismo del color, cuyo efecto, recalcado además por el complemento de las luces breves e indirectas del interior del templo, contribuye decisivamente a recrear el ambiente de misticismo sobrenatural que envuelve al cristiano de la época.

En consecuencia, el arte, y más concretamente la pintura, en ningún caso pretenderá reproducir un entorno real, sino que, por el contrario, perseguirá la restitución de un entorno ajeno al mundo cotidiano, lleno de mensajes que acerquen al espectador a la divinidad, que lo lleven de "camino hacia Dios" y lo distancien por un tiempo del mundo real.

Por ello, en la pintura románica prevalecerá su valor expresivo, su valor narrativo y su valor simbólico, principalmente. Y en aras de conseguirlo se perfilan las figuras con gruesos trazos, y se aplican colores planos y llenos de vigor. Tanto, que del propio color surge una intensa luminosidad pictórica, que también tiene su efectismo porque de esta for-

Pintura románica	
Características	• Gran importancia del dibujo, que se marcaba con una línea gruesa. • El color es intenso pero poco variado. • No se usa la luz, lo que produce una sensación de intemporalidad. • En los fondos se busca la abstracción, la sensación de irrealidad. • El Pantocrátor o la Virgen ocupan siempre un lugar preferente en la composición.
Temas	• **Pantocrátor.** Representación de Cristo triunfante, sentado, con los evangelios en la mano izquierda y la derecha en actitud de dar la bendición. • **Crucifixión.** • **Tetramorfos.** Conjunto de los símbolos de los cuatro evangelistas: • **Hombre** San Mateo. • **Buey** San Lucas. • **León** San Marcos. • **Águila** San Juan. • **Escenas de mártires.** • **Juicio Final.** • **Ángeles** que muestran signos de la Pasión del Señor.
Obras principales	• Pintura de la Iglesia de San Clemente de Tahull. • Pinturas de la Iglesia de San Baudelio de Berlanga (Museo del Prado). • El Panteón de San Isidoro de León.

ma es una luz que proviene desde las figuras y no desde el exterior, lo que contribuye al simbolismo místico de concebir la luz del espíritu como una luz interior.

No hay movimiento real en las imágenes, que además están tocadas de un hálito divino que las hieratiza. Se desatiende cualquier vinculación realista con relaciones de proporcionalidad o recursos de perspectiva; se busca la grafía clara y descriptiva; se simplifican las imágenes en un esfuerzo magnífico de sintetización y se destacan los símbolos con efectos de color, expresivos o de desproporción. Incluso, con todo tipo de convencionalismos, tan propios de un arte ideográfico: recursos esquemáticos, economía de trazos, pliegues simétricos, idea de profundidad trasmitida por medio de la superposición de cabezas, sensación de movimiento a través de la repetición paralela de los gestos de varias figuras, etcétera.

Nada debe confundir su lectura y por ello las composiciones son simples y regulares, con predominio de las simétricas, y por eso mismo también se tiene un especial cuidado en localizar los temas con una estricta jerarquización espacial: en el ábside central, Pantocrátor o la Virgen; en los muros laterales, narraciones del Antiguo y del Nuevo Testamento, cuya lectura debe hacerse habitualmente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. De ahí que al templo románico se le considere con razón una auténtica Biblia en imágenes.

En cuanto a sus técnicas se utiliza predominantemente el fresco; sólo ocasionalmente el temple, y a veces también a la greca, que es una variante del fresco, consistente en la utilización de capas de agua y cal, a las que se añade un componente graso que conserva la humedad y permite pintar con más facilidad.

Los soportes pictóricos son las propias paredes del edificio y en ocasiones la pintura es tabla, sobre todo en los antipendios de altar.

Pintura mural

La pintura mural tiene un carácter ornamental, lo mismo que la escultura, y, como ésta, se halla en función de la arquitectura; respeta la uniformidad de los muros, por lo que nunca crea espacios detrás de sus personajes, que se destacan sobre un fondo uniformemente claro u oscuro, o bien sobre bandas de colores diferentes, que hacen contrastar los colores de sus vestidos. Las figuras se fijan sobre estos fondos sin preocuparse de la perspectiva ni del paisaje u otra decoración. Pero si existe el paisaje o la decoración, tienen un carácter simbólico: una casa representa una ciudad y un árbol, el bosque. Esquematiza la realidad. La imagen sugiere más que describe, no es una reproducción realista.

El fresco románico, lo mismo que la escultura, obedece a un geometrismo constante que le hace inscribir sus figuras en círculos, triángulos y trapecios.



Fresco en la Iglesia de Saint Savin.

Pintura románica en España

Si la portada y los capilares se decoran con relieves, para las paredes del interior se prefiere la pintura, aunque en realidad la prelación entre una y otra es más bien de orden económico.

Cronológicamente, esta corriente prevalece desde el último cuarto del siglo XI hasta principios del siglo XIII, ya en épocas góticas, momentos en que se conforma el estilo de 1200, que une la tradición románica, caracterizada por el predominio del dibujo sobre el color, con un nuevo enfoque de la iconografía mucho más realista y menos estática.

La pintura ofrece tres variedades: frescos murales, frontales y miniaturas. De la primera se conserva muy pocas muestras, pese a que los mejores edificios se decoraron con ricas pinturas. Esta pérdida guarda relación con la miniatura, pero ésta dispone de un temario más amplio.

Los frescos murales, elaborados por autores anónimos, manifiestan un gran proceso de abstracción. Sus figuras presentan un rígido frontalismo, una exagerada simetría que manifiesta el equilibrio del bien y de lo bello, una seriedad implacable y una actitud mayestática que se sirven de los gestos para expresar sus pensamientos. Interesa más el fondo que la forma, pues resulta más fácil su comprensión al observador inculto. El esquema de sus figuras y de sus escenas es sencillo, lo que lleva al artista a prescindir del paisaje, lo que otorga a la obra un sentido antinaturalista, al estilo bizantino. A lo sumo sitúa un árbol o un fragmento de edificio para sumergirnos en su idea. Por igual razón no interesa la perspectiva, aunque se gradúa la profundidad por medio de franjas paralelas de diversos colores.

Desde el punto de vista técnico se yuxtaponen en el fresco el dibujo y los colores planos. El dibujo es de trazo segurísimo; las figuras son delimitadas por líneas gruesas y negras, al

tiempo que modelan las formas, los rostros, las actitudes y las expresiones, creando espacios que se rellenan con una gama reducida de colores de escasa variedad de tonos. Los colores buscan la armonía cromática sin relación con la realidad, la cual se basa en el principio de oposición. Los artistas prefieren los colores puros, vivos y brillantes, entre los cuales predominan los azules y rojos, que atraen la atención del creyente en un ambiente en sí oscuro, mientras que el negro se utiliza como delimitador de la figura y el blanco como símbolo de pureza, pero con tonalidades abstractas en consonancia con toda la obra. La pintura románica es planista, bidimensional, con leves efectos de modelado, que resulta sumario y un tanto convencional por influencia bizantina, como es el sombrado con base en líneas paralelas que pretende, en vano, darle corporeidad a simples manchas rojas en las mejillas, frente y mentón. Estos frescos ocupan el interior de los templos, lo que explica que los temas preferidos sean los religiosos, cuya iconografía le es determinada al artista por los teólogos y la tradición. En la parte principal de la iglesia, el ábside, se sitúa la Teofanía, el Pantocrátor, sentado sobre un círculo que representa el cielo y otro interior a modo de escabel, la tierra, todo inserto en la mandorla mística, rodeado de Tetramorfos, testigos privilegiados del mensaje de Jesús. Debajo aparecen rígidos y en franjas horizontales las figuras de los Apóstoles u otros personajes de las Sagradas Escrituras, que dan fe de la Verdad Divina.

Otras veces es la Virgen con el Niño en su regazo en actitud de bendecir el foco que preside la escena. Los muros laterales recogen registros del tema narrativo, de enseñanza, por lo que se recurre, a veces, a aspectos anecdóticos que refuerzan la narración. Los antecedentes de esta disposición hay que buscarlos en la Segunda Edad de Oro Bizantina Otras veces los temas son profanos, en cuyo caso el artista puede hacer gala de sus dotes personales.

Junto a la pintura, el fresco sobre muro produjo hermosos frontales en tablas que en España alcanzaron gran importancia, pues, además, son el origen de los retablos. Los frontales ensayan efectos de composición y movimiento de carácter más naturalista. Pese a su gran extensión, la pintura ofrece un cierto rasgo de unidad, en parte debida a los desplazamientos de los pintores y a la aplicación de los mismos conceptos.

La pintura románica se dio por toda Europa, pero dadas las razones de espacio nos dedicaremos sólo a España. Las obras más importantes se enmarcan del siglo XII y corresponden a iglesias humildes, ya que las más ricas sustituyeron sus frescos por otros más modernos.

En Cataluña se localiza la mayor parte de las obras románicas, las cuales se incluyen dentro de la corriente ítalo-bizantina.

Importantes son los frescos de San Clemente de Tahull, sin duda, la obra más puramente bizantina del estilo románico en España. Su Pantocrátor con el libro en la mano con el lema ”Yo soy la luz del mundo”, irradia solemnidad. Debajo se encuentran cuatro Apostóles y la Virgen, prodigiosa obra de estilización.

Más bizantino resulta el estilo del Maestro de Pedret, al cual corresponde el ábside de Santa María de Esterri d´Aneu. En el cuarto de esfera se representa a la Virgen mientras recibe el homenaje de los Reyes Magos. En el sector cilíndrico se destacan dos serafines con sus alas llenas de ojos vigilantes, mientras que en la parte inferior aparecen ruedas de fuego purificadas. También pintó San Pedro de Burgal.

La influencia francesa se observa en la iglesia de San Esteban de Poliña, donde aparece Jesús ante Pilatos.

Como frontales podemos mencionar el de la catedral de Seu de Urgel y el de Aviá.

La paternidad de la escuela castellana se le atribuye a artistas extranjeros, como es el caso de los maestros de Maderuelo y de San Isidoro de León.

El primero formado en Santa María de Tahull, es el autor de los frescos de la iglesia segoviana de Santa Cruz de Baderuelo. En la bóveda se hallaba el Pantocrator y en las paredes espléndidos serafines, mientras que en el resto se presentan escenas del Antiguo Testamento.

Los frescos de la iglesia mozárabe de San Baudelio de Berlanga (Soria) se distinguen por la abundancia de figuras y la variedad temática.

Se destacan cacerías y diversos animales, entre ellos osos, camellos y elefantes. Sin embargo, en todo el conjunto castellano sobresale el Panteón Real de San Isidoro de León (de la primera mitad del siglo XII).

Sin paralelismos con otras zonas, es admirable la habilidad del pintor para disponer las figuras en espacios irregulares y en bóvedas de pequeños tamaño que obligan a distorsionar las escenas para adaptarlas al marco. El Pantocrátor figura en el centro y los evangelistas poseen cuerpo humano y cabeza de animal.

Dos cabras se alzan sobre un arbusto en composición afrontada al gusto oriental. La mayor espontaneidad, la independencia de los personajes y de sus movimientos, el mayor desarrollo del paisaje, etc., la diferencian de San Clemente de Tahull.

Pantocrátor de San Clemente de Tahull

Originalmente en la pequeña iglesia de San Clemente de Tahull, hoy trasladado al Museo de Arte de Cataluña

Es una de las pinturas románicas más conocidas del arte español. Todas las características generales de la plástica románica se manifiestan aquí, con el objeto principal de plasmar una imagen de la divinidad igualmente propia de la época, de actitud autoritaria y furiosa.

Cristo aparece como juez, enmarcado en una mandorla donde se inscriben las letras a y w, símbolos del principio y fin de todas las cosas. La actitud del Pantocrátor es la habitual, en didascálico, esto es, tiene en una mano el libro sagrado con la inscripción Ego sum lux mundi *mientras bendice con la otra. Alrededor de Cristo aparecen los cuatro Tetramorfos cuyos símbolos son sostenidos por ángeles. Completan el espacio un serafín y un querubín. Ya en la parte inferior se representan una* ***Virgen*** *y cinco* ***apóstoles****.*

Todo ello deja patente la jerarquización temática que preside la composición de este ábside.

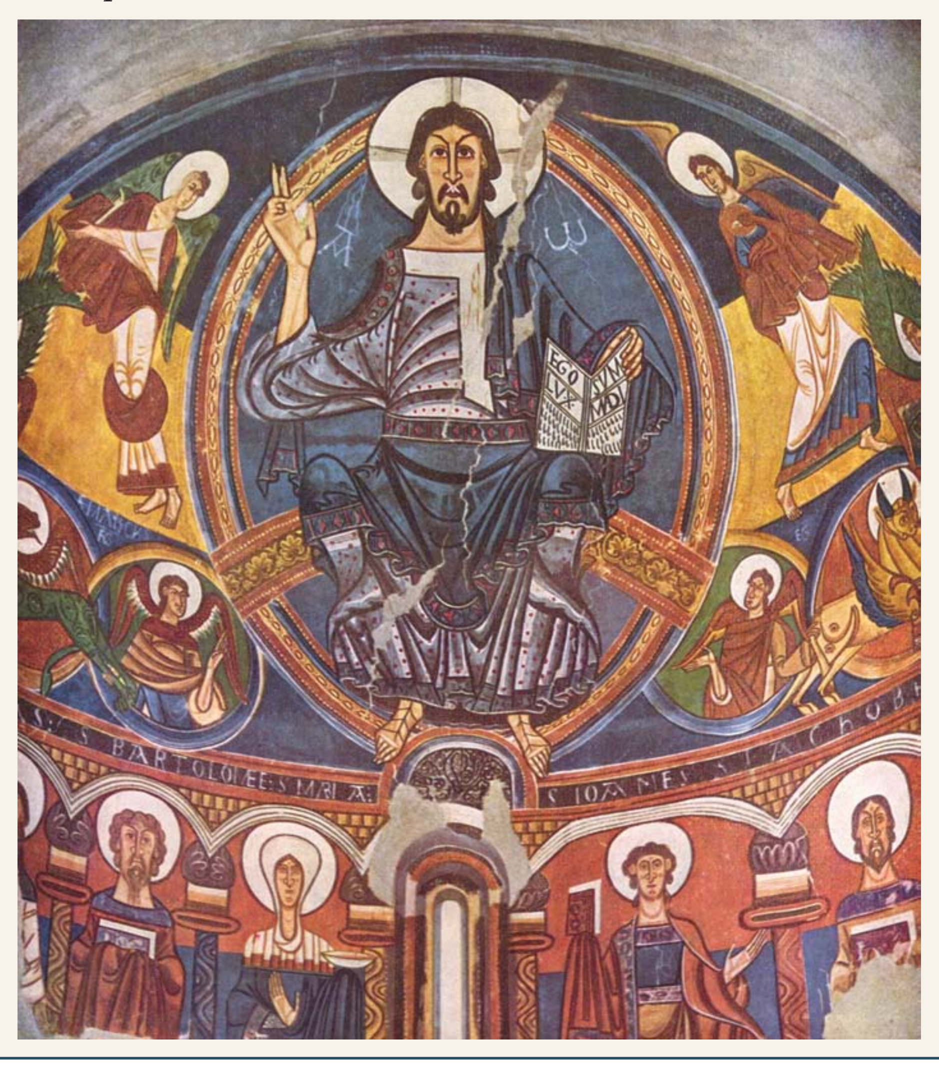
Desde el punto de vista ***estético****, se trata de impactar al espectador con la fuerza y el poder de la divinidad. Por ello, la obra es un perfecto ejemplo de* ***expresionismo pictórico*** *medieval.*

En este sentido, en primer lugar se destaca el tratamiento cromático, con el dominio en el entorno de Cristo de un azul pleno y luminoso que rompe la unidad cromática (predominantemente cálida).

Sin embargo, son los rasgos del rostro y el tratamiento de los pliegues los que rubrican la fuerza expresiva de este tremebundo Pantocrátor. Los ojos son dos severos círculos negros. La nariz, dos líneas paralelas que dividen el rostro y se prolongan en unas cejas altas y abiertas que agrandan el gesto de la cara; la banda y el pelo, un alarde de simetría compasiva y de esquematismo lineal; los pliegues del vestido, una suerte de trazos paralelos que marcan el ritmo de líneas gruesas y contrastadas; los pies, en "V" .

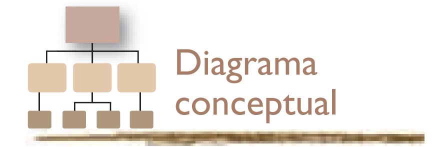
Todo ello reduce la imagen de una concepción geométrica de la figura, con lo que se consigue una abstracción de la realidad, representación perfecta de una divinidad sobrenatural que "no es de este mundo".

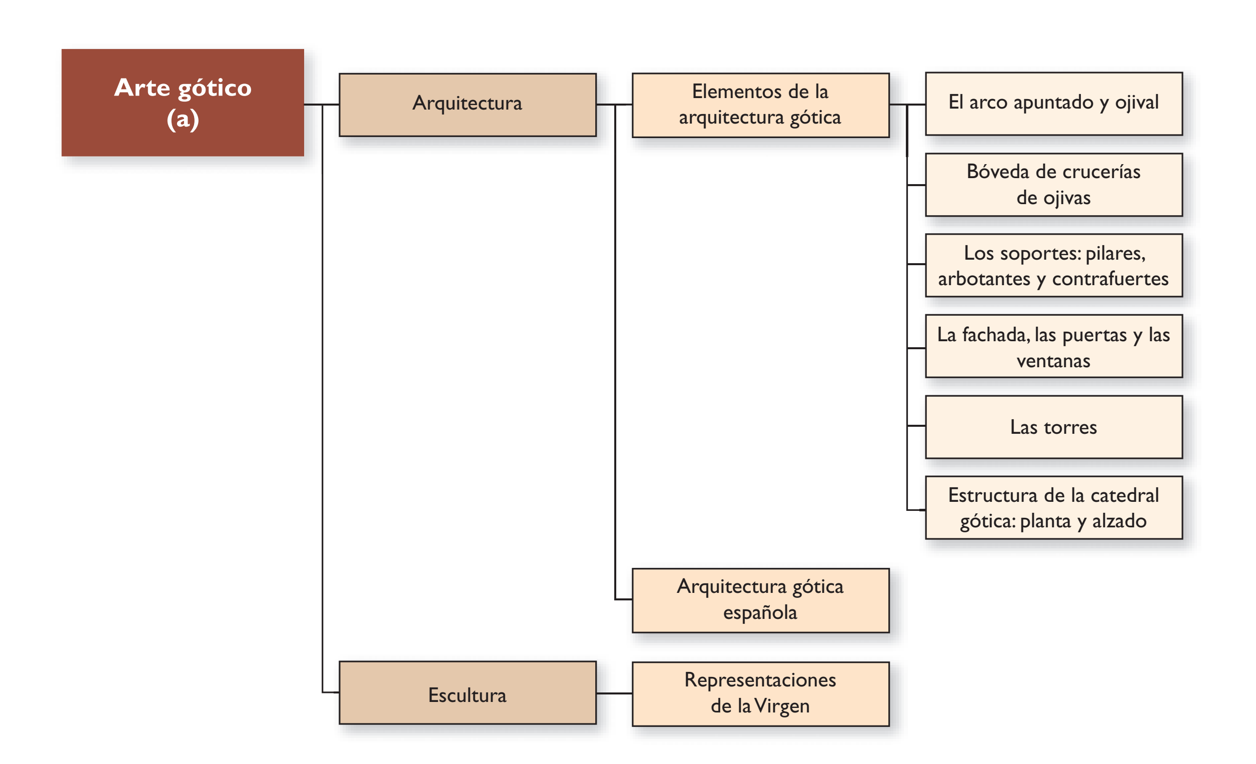
La fuerza expresiva, la rotundidad de sus trazos y el impacto del color resumen perfectamente todo el vigor y la calidad de la pintura románica.

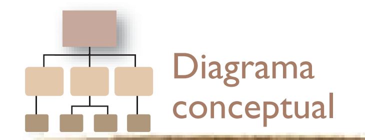


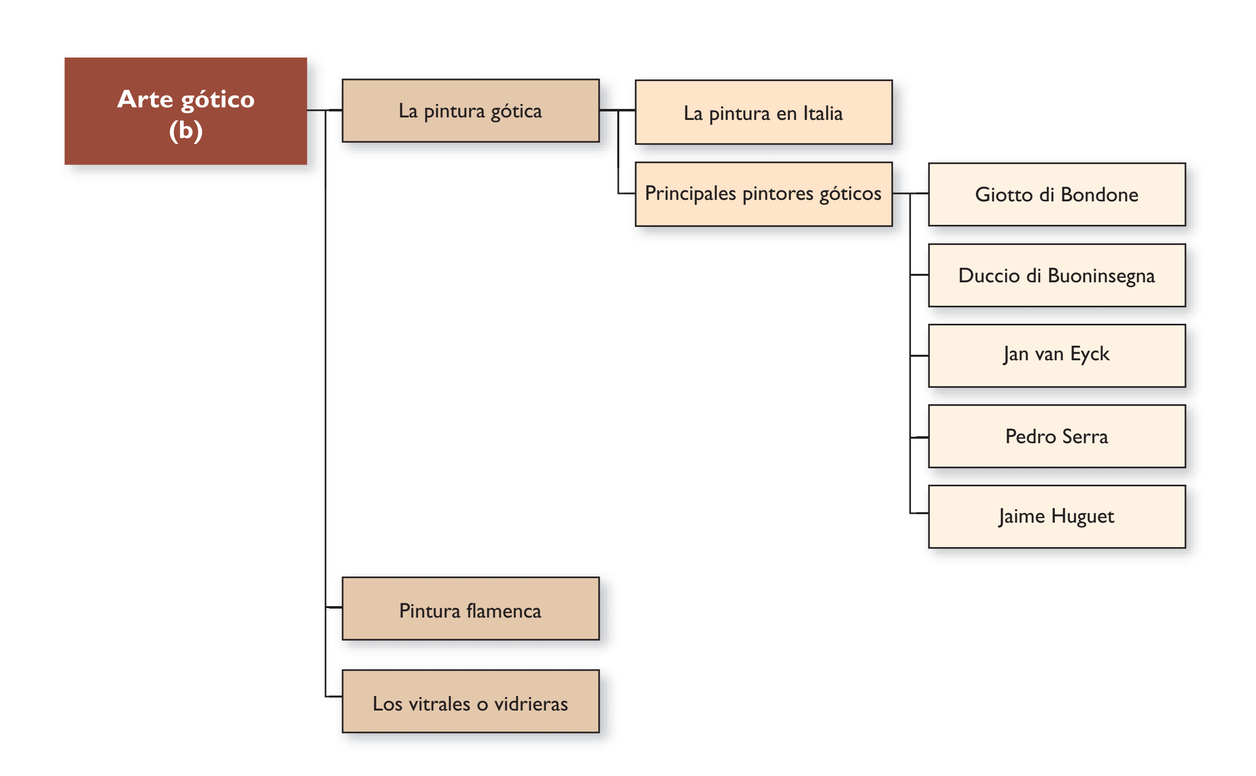
Capítulo 14

Arte gótico






Diagrama
conceptual


Arte gótico (b)
La pintura gótica
La pintura en Italia
Principales pintores góticos
Giotto di Bondone
Duccio di Buoninsegna
Jan van Eyck
Pedro Serra
Jaime Huguet
Pintura flamenca
Los vitrales o vidrieras

El arte gótico

Giorgio Vasari, discípulo de Miguel Ángel, fue quien usó por primera vez el término gótico, por considerar que el origen de este arte era alemán, inventado por los godos. Esta idea fue superada en el siglo XIX, época en que pasó a denominarse estilo ojival.

En cualquier caso, no fue el resultado de una creación intelectual o mística, sino un proceso de revolución técnica producido en el seno de las escuelas románticas y difundido por monjes del Cister.

El gótico se extiende cronológicamente desde finales del siglo XII, hasta que se ve desplazado, según los países, por las modas del Renacimiento. Constituye la expresión más lograda de la evolución cultural, política y económica de Europa del momento. Adquirió una gran difusión geográfica, hacia Oriente, gracias a los cruzados y, ya en sus últimos momentos, hacia Occidente, al otro lado del Atlántico, gracias a los españoles.

La continuidad de fondo cristiano formó parte de la espiritualidad del románico y del gótico, y la concepción del mundo, del hombre y de sus relaciones se modificó a lo largo de la Edad Media; así, durante mucho tiempo, ésta estuvo dominada por el pensamiento de San Agustín, que logró la síntesis del neoplatonismo y el cristianismo. Su doctrina encontró su expresión en el arte románico, cuyas ideas fundamentales coinciden con las orientales manifestadas en el arte bizantino, como muestra el desprecio por las apariencias materiales y la exactitud, con lo que el arte se limitó simplemente a representar las imágenes, legibles para todos, incluso por los incultos, pero cuyo alcance simbólico, así como su arbitraria estilización, debía dirigir al espíritu hacia la evocación de Dios. Las imágenes eran admitidas sólo en cuanto nos conducen a las ideas, de las cuales eran sus signos. Pero durante el siglo XII se van a imponer los nuevos conceptos de San Bernardo que preparan la transición al gótico.

La orden del Cluny, estrechamente relacionada con la génesis del románico, iba a ser suplantada por la del Cister. Si bien en principio San Bernardo no se aparta del profundo desprecio del mundo físico, éste proscribe las formas consagradas por el románico: bellezas deformes, rarezas estéticas, etcétera. Propugna el retorno a la sencillez y el amor a Dios y a la Virgen y con ello prepara el renacimiento de la sensibilidad y la visión, que se hace más directa.

Con San Francisco de Asís, en el siglo XIII, la realidad se convierte en el símbolo del amor divino y a través de ella sentimos su presencia. El cambio de sensibilidad hacia las cosas prepara un cambio intelectual que nos llevará de las ideas generales neoplásticas a las concretas aristotélicas. Esta nueva situación representa el triunfo de Aristóteles sobre Platón. En adelante, la sensación lograba la primacía y consideraba que de ella derivaran las ideas y la imaginación. Por tanto, sobre ella y la experiencia hay que fundar el conocimiento físico.

Las transformaciones en el campo de las ideas filosóficas invaden, finalmente, el arte, explicando así el paso de la abstracción románica al realismo gótico. El mundo que nos rodea se hacía ahora inteligible y explicable gracias al método racional. Antes, la realidad visible era mediata; es decir, un término medio entre el hombre y la realidad verdadera, desconocida por los sentidos y penosamente discernible por el espíritu y ésta es Dios.

Para el hombre y el artista románico el universo se presenta como perfectamente lógico y penetrable, siempre que se sepa que su verdad no es producto de la experiencia, sino de la Revelación, la cual nos permite descifrar la naturaleza y el arte recoge ese pensamiento con imágenes abstractas y simétricas que son el reflejo abstracto de Dios que rige su



No olvides que...

El arte gótico fue influenciado por factores como:

- Su íntima conexión con el desarrollo de las ciudades. Es el **símbolo del resurgir burgués** de la época.
- El crecimiento del **poder real**.
- La creación de una **cultura secularizada** tendiente a liberarse de la tutela de la Iglesia y que se materializa en la creación de las **universidades**.
- La aparición de **nuevas fuentes de riqueza** basadas en el conocimiento científico, la industria y el comercio.
- El esfuerzo económico de todos hizo posible la construcción de las **catedrales**, un símbolo fundamental de la ciudad que las alberga.
- Por primera vez en la Edad Media, además de catedrales, se construyen **edificios civiles**, como palacios, ayuntamientos y lonjas comerciales
- España experimentó un **arraigo del Gótico**, lo que tuvo relación directa con la penetración tardía del Renacimiento.

orden secreto. Por el contrario, para el hombre gótico la realidad toma cuerpo permitiendo que el realismo se inscriba en el interior de un conjunto que sigue dominado por Dios, centro de perspectiva hacia el que todo converge. Pero si bien la realidad no es más que el camino que conduce a Dios, el hombre terminará por explicarla por sí misma, sin necesidad de recurrir a Dios, volviendo así al racionalismo.

Arquitectura

Hasta el siglo XII las ciudades llevan una vida muy precaria, pero con el desarrollo económico se produce la revitalización de unas y la planificación de otras nuevas lo que pone de moda los problemas del urbanismo. Las ciudades se encontraban rodeadas de murallas para defenderse de la agresiones exteriores y proteger su espacio económico; sin embargo, en todos los casos se da una zona central o preferentemente formada por una plaza que recuerda el ayuntamiento y la lonja, símbolos de los poderes religiosos, políticos y económicos de la ciudad.

De todos estos edificios el más representativo es la catedral, como lo fue el monasterio en el periodo románico. A su construcción se dedicaron enormes cantidades de dinero durante siglos; era una forma de agradecer los favores divinos. Debido a la permanencia de la religiosidad románica, las nuevas catedrales continúan teniendo el mismo valor simbólico como representación de la Jerusalén celeste que ahora se concibe de materiales preciosos que deslumbran al observador y le transportan a una nueva dimensión.

Si en el románico las iglesias resultaban oscuras y macizas, en el gótico los muros pierden su función sustentante convirtiéndose en enormes vanos cubiertos con vidrieras cocaradas con temas sacros, desde donde parece surgir una luz brillante y colorista que ilumina el alma de los hombres protegiéndola de lo nocivo. Esta nueva característica gótica no es producto del azar ya que obedece a las concepciones teológicas del momento como ocurrió durante el románico. La catedral es la representación terrenal de la Jerusalén Celeste donde la luz divina es la gran protagonista; por otra parte, la época oscura y tenebrosa románica ha pasado; la realidad, la vida terrena, el amor etcétera, han devuelto la felicidad y la prosperidad material al hombre, no es de extrañar que desee ver reflejada en su obra esa nueva sensibilidad cargada de simbolismo cristiano y a ello colabora el efecto ascensional de sus bóvedas que le transportan al cielo.

Francia fue la cuna del gótico y es el país con más obras de este estilo.

Destacan los edificios de gran altura como la catedral de **Notre Dame**, en París, y las catedrales de **Chartres**, **Reims** y **Amiens**.



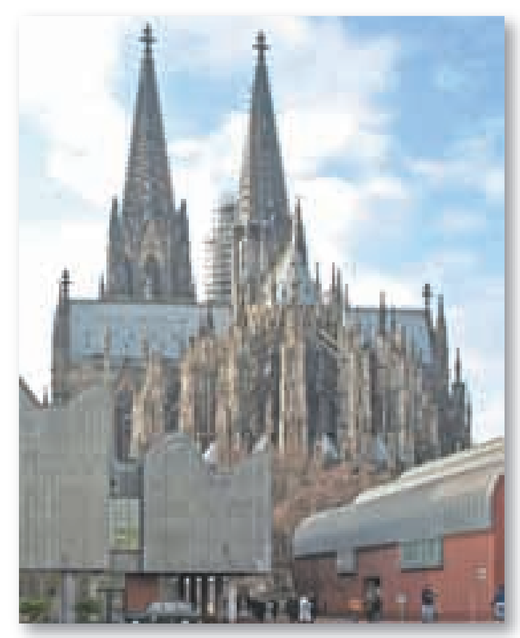
Catedral de Chartres.

En **Italia** es perceptible el peso de la tradición del mundo clásico. Este estilo tuvo mayor trascendencia y duración que en otros países europeos. Sus edificios tienden a la horizontalidad. Entre las obras más destacadas figuran la catedral de Siena y la de Florencia.



Catedral de Siena.

La arquitectura **alemana** del periodo se vio muy influida por el gótico francés; sus edificios más importantes se construyeron en el siglo XIII. Entre las principales obras se pueden contar la catedral de Colonia y la de Estrasburgo (hoy en territorio francés).



Catedral de Colonia.

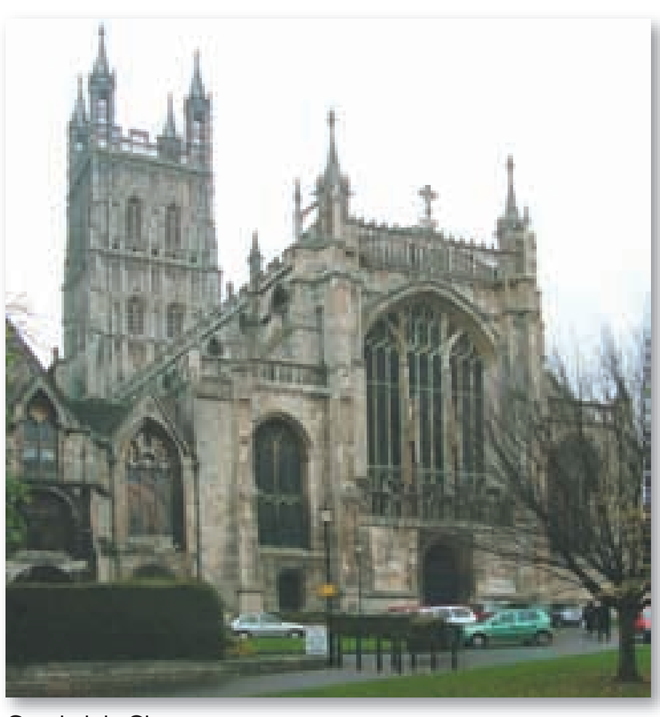
En **Inglaterra** la arquitectura produjo bóvedas muy decoradas y empleó la bóveda de abanico. Las catedrales de **Salibury**, **Gloucester** y la Iglesia de **Westminster**.



Catedral de Salibury.



Iglesia de Westminster.



Catedral de Gloucester.



Interior de la Catedral de Gloucester.

Elementos de la arquitectura gótica

La solución de los problemas técnicos que la nueva realidad exige con construcciones de enormes proporciones que den cabida a los habitantes de la ciudad y de altura considerable, no podía aportarla el arte románico; se requería de un sistema constructivo nuevo, que llamamos gótico por su carácter dinámico propio del arte nórdico; es una creación modificada de la Isla de Francia, basada en el equilibrio de las tensiones del edificio que permite aligerar las masas de los muros. Los tres elementos básicos son: el arco apuntalado y ojival, la bóveda de crucerías de ojivas, y los soportes como pilares, arbotantes y contrafuertes.



El arco apuntado y ojival

Aunque fue utilizado anteriormente por árabes y arquitectos románicos, es el elemento más característico del gótico. Se dieron diversos tipos; de ellos, el más interesante es el primero, que está formado por dos segmentos de círculo apoyados por la parte superior logrando una mayor estabilidad, verticalidad y reducción de las presiones.

Bóveda de crucerías de ojivas

El cruce en diagonal de dos arcos ojivales configura una bóveda mucho más ligera, equilibrada, sólida y práctica que la de arista románica, llamada de crucería. Los antecedentes los encontramos en la catedral románica de Dirham y en las bóvedas califas cordobesas. Está formada por los arcos apuntados que se cruzan en diagonal (nervaduras, ramificaciones o nervios), los arcos fajones y los forneros, más los implementos que recubren la bóveda, construidos con materiales livianos. Estos arcos reciben los empujes de la bóveda transmitiéndolos a los cuatro pilares y liberando al muro de su función mecánica.

La bóveda queda dividida en dos elementos: los arcos, suplementos témpanos o paños que cierran.

La bóveda de crucería se adopta a las plantas más complicadas, pues sólo se trata de trazar nervios entre los puntos de apoyo. La multiplicación de los nervios dará paso a varios tipos de bóvedas: sexpartita, la estrellada, la de abanico inglesa y la reticular alemana.

Los soportes: pilares, arbotantes y contrafuertes

Los pilares

Se encargan de transmitir al suelo el peso de la bóveda. Están formados por un cuerpo central que recibe las columnas adosadas provenientes de los nervios de la bóveda. Su estructura se irá complicando al compás de la bóveda dando lugar al baquetón, que refuerza el efecto ascendente del edificio con sus finas molduras. Su multiplicación afectará al capitel que se convertirá en una cinta de decoración vegetal.

Arbotantes y contrafuertes

Contrarrestan los empujes laterales de la bóveda, el gótico emplea en el exterior un sistema que combina un elemento ya usado, el contrafuerte o estribo, con otro nuevo, el arbotante o botarel, lo que da al edificio un aspecto complejo. Los empujes de la bóveda son transmitidos al exterior por un arco o arbotante que une su arranque con un contrafuerte. Este sistema permite dar una mayor estabilidad y altura a la obra; además, se encarga de eliminar el agua de lluvia a través de las gárgolas. Los estribos equilibran los empujes de los arbotantes. Son unos pilares decrecientes coronados por unos pináculos en forma de pirámide, que al tiempo que lo decoran, aumentan su estabilidad.

La fachada, las puertas y las ventanas

La fachada o portal, enmarcada por dos torres, dispone en la parte inferior de varias puertas y en la superior de un rosetón y, en algunos casos, de una galería que corresponde interiormente con la tribuna. Las puertas son abocinadas como en el románico, pero ahora utilizan el arco apuntado y el tímpano se divide en varias franjas horizontales que se decoran con relieves. En las arquivoltas, las esculturas se disponen en el sentido de la curva y con frecuencia están protegidas por doseletes o chambranas. La forma apuntada de la portada suele completarse con el gablete o moldura triangular que le sirve de coronamiento. En los estilizados arcos apuntados de las ventanas con tracerías caladas, sostenidas por delgadas columnas a modo de parteluz, que sirve de armazón de las vidrieras polícromas decoradas con temas de las Sagradas Escrituras, parece generarse una luz mística que ilumina el alma de los hombres.

Las torres

Estaban formadas por varios cuerpos; el inferior suele ser de un cubo macizo, mientras que el superior dispone de enormes vanos que aligeran su peso. El remate puede ser plano, en terraza o en forma apiramidada o chapitel, con superficie liza o con una rica decoración de tracería calada.

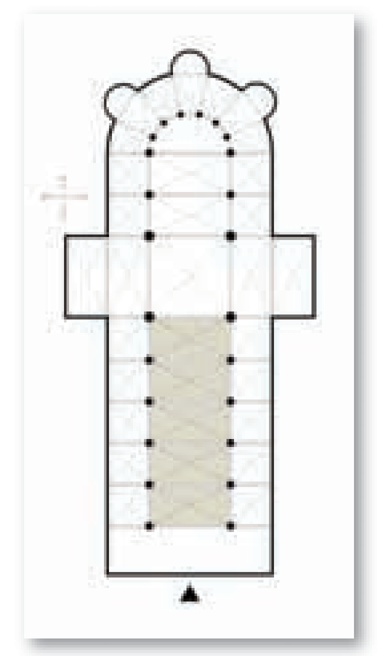
Con este sistema constructivo, la horizontalidad románica cede a la verticalidad gótica alcanzada gracias a los arcos ojivales y las líneas ascendentes de los pilares, al tiempo que lograba una nueva sensación espacial al comunicar la nave central y las laterales con enormes arcos forneros. En el exterior, la proliferación de arbotantes y pináculos, las torres acabadas en flechas, las agujas, etcétera, coadyuvan al mismo fin. También cambia la relación con el entorno. Mientras que la catedral románica aparece encerrada en sí misma, la gótica presenta una mayor interrelación. Los contrafuertes, al destacar la superficie del muro, crean una unión con el espacio exterior. El edificio se prolonga por pináculos y flechas y las ventanas establecen una comunicación entre el interior y el exterior, sin producir idea de separación.

Estructura de la catedral gótica: planta y alzado

La planta gótica presenta también novedades: el crucero, aunque continúa manifestándose en la planta, se va desplazando hacia el centro de la iglesia y a sus extremos se abren impresionantes puertas que recuerdan la principal.

La costumbre de los gremios de erigir un altar a su santo patrón determinó la proliferación de capillas cuadradas que se situaban entre los contrafuertes de las naves laterales, y en la girola innovadora es también la planta de "salón" con una estructura alargada sin salientes y una cabecera curva formada por girola.

Los empujes por la bóveda gótica se descomponen en cargas verticales que descansan en pilares y laterales que son llevados por los arbotantes a los contrafuertes. Con este sistema se permite liberar a los edificios góticos de sus pesados muros y otorgarles una mayor iluminación y un efecto ascensional.



Planta de catedral gótica.



Bóveda de catedral gótica.



Portal de catedral gótica.

Arquitectura gótica española

El gótico llegó a España a través de Francia. La propaganda cisterciense hace que los edificios románicos se cubran con bóvedas con ojivas como muestra el monasterio de Poblet (siglo XIII), la catedral de Ávila y el monasterio de las Huelgas. En el siglo XIII se construyeron las manifestaciones más puras del gótico que siguen los prototipos franceses traídos por peregrinos, pero introduciendo novedades como la proliferación de capillas en las naves laterales, la ubicación del coro en el centro de la nave mayor y la separación de espacios por medio de enormes rejas, que reducen la capacidad interna del edificio. Estas impresionantes catedrales nos hablan de la fortaleza y crecimiento de la población española, del predominio de la ciudad sobre el mundo rural y del enorme poder económico ganadero de sus cabildos.

El obispo Mauricio, impresionado por las obras francesas, quiso imitarlas en su catedral de Burgos. Dispone de planta de cruz latina de tres naves, girola con cinco capillas y crucero muy enmarcado cubierto por rico cimborrio (punto donde se cruzan la nave principal y el crucero). Sobre las naves laterales se sitúa un triforio abierto a la central por medio de balcones. Al estilo de Reims, cuenta con tres fachadas, siendo las del crucero las más interesantes: la del Sarmental y de la Coronería.

El gran impulsor de la catedral de Toledo fue el arzobispo Ximénez de Rada. Dirigida por los maestros Martín y



Pedro Pérez, la obra representa una estructura que recuerda a la de París con cinco naves a diferente altura, doble girola formada por tramos cuadrados y triangulares y crucero poco marcado.

Para la construcción de la catedral de León, los maestros Enrique y Juan Pérez parecen inspirarse en la planta de Reims, en la fachada de Chartres y en el sistema de bóvedas de Amiens. La reducción del muro ha permitido dotarla de espléndidos ventanales con vidrieras de gran originalidad.

La necesidad de dotar a Valencia de templos para el culto cristiano fomenta la aparición de iglesias formadas por un espacio rectangular cubierto en madera sobre arcos fajones que llegan al suelo. El siglo XIV fue la época dorada de la arquitectura catalana. Se caracteriza por sus edificios austeros de una sola nave, con capillas en los contrafuertes y el predominio del muro sobre el vano de clara influencia del Midi francés. Sirve de ejemplo la iglesia de Santa María del Mar con su planta de salón de tres naves de igual altura. La central, separada de las laterales por pilares octagonales con capiteles muy sencillos, carece de crucero, aunque conserva el deambulatorio.

Si en el interior se logra el efecto ascensional, en el exterior domina el horizontal, debido a la falta de agujas y arbotantes que han sido constituidos por los contrafuertes. La catedral de Barcelona, con tres naves a la misma altura, presenta dos torres en el crucero y una a los pies simbolizando los clavos de Jesús. La catedral de Gerona, concebida con tres naves, se cambió a una sola, resultando ser la más ancha del gótico.



Interior de la Catedral Santa María del Mar.

El gótico catalán se extendió por las zonas conquistadas. En Valencia, San Agustín a los Santos Juanes muestran el tipo de iglesia de nave única con capillas entre los contrafuertes; pero la obra cumbre es la catedral que conserva de esta época la Puerta de los Apóstoles y el Miguelete más importantes: la de Palma de Mallorca, en cuyo interior el espacio se dilata por la gran altura de las naves y la delgadez de sus pilares, en claro contraste con la robustez y sobriedad exterior.

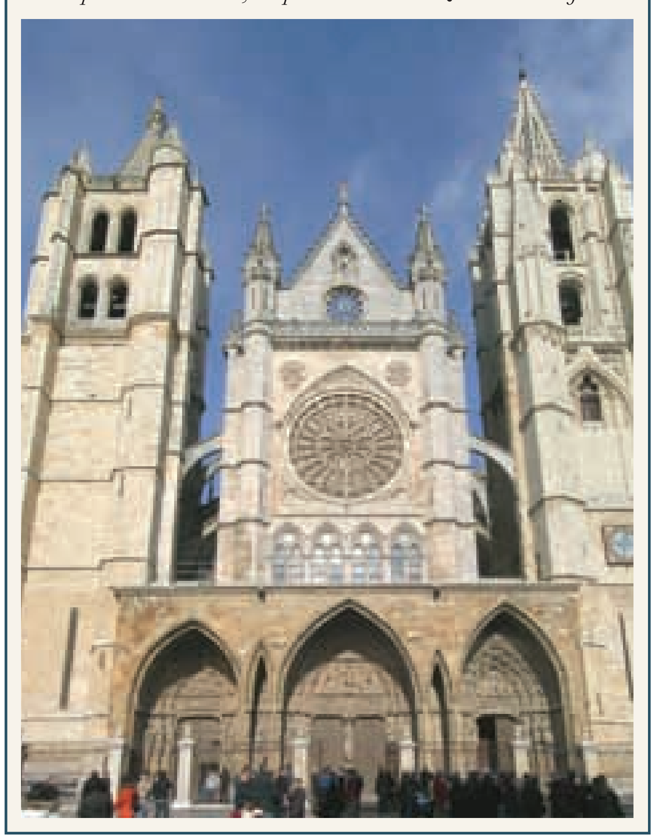
Catedral de León

Su construcción comenzó hacia 1255

Fueron sus principales promotores el Obispo de la diócesis de León y el rey Alfonso X el Sabio; la obra fue dirigida por el maestro Enrique, el mismo que había ya trabajado en Burgos. La planta de esta catedral recuerda, sobre todo en la concepción de la cabecera hipertrofiada, a la de Reims. Presenta tres naves, crucero destacado en planta y girola.

En el alzado, por el contrario, la vinculación parece más próxima a la catedral de Amiens, sobre todo porque cuenta ya con un triforio abierto, que se convierte así en otra entrada de luz. León, además, es la catedral española de mayor luminosidad y que mejor ha conservado sus vidrieras.

Al exterior, la portada occidental es la menos armoniosa de las tres grandes catedrales castellanas (Burgos, León, Toledo), debido probablemente a la disposición exenta de las torres, quedando el cuerpo central empotrado entre ellas, lo que le resta esbeltez a todo el conjunto.



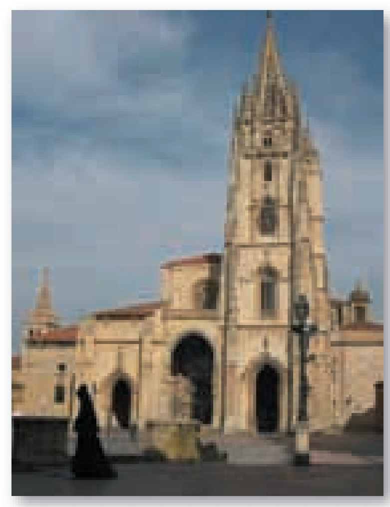
Catedral Santa María del Mar

Siglo XIV

Es de un estilo denominado gótico levantino o gótico catalán. Es de una arquitectura caracterizada por su sobriedad y racionalidad constructiva, de predominio del muro y escasos ventanales, por lo que se atrofian los elementos aéreos, como los arbotantes. Otra novedad es la disposición en muchos de éstos de las denominadas plantas de salón (llamadas también hallenkirchen por ser de tradición alemana) es decir, iglesias de tres naves de la misma altura. Es un hermoso ejemplo de esta tendencia arquitectónica. Se construyó en el centro del barrio marítimo barcelonés bajo la dirección del maestro catalán Berenguer de Montagud. Destaca, sin duda, por su armonía y la esbeltez de todo su sistema de soportes. Presenta, como es preceptivo en este tipo de construcciones, planta de salón, de tres naves, sin crucero, con capillas abiertas entre contrafuertes y girola. En alzado destaca la sobriedad y elegancia de los grandes pilares octagonales que separan las naves y que son los que otorgan toda la monumentalidad y elegancia a la concepción interior de este edificio. Además, los tramos son cuadrados, lo que permite separar ampliamente los pilares entre sí, contribuyendo a aumentar la sensación de amplitud y armonía.
Las cubiertas son igualmente atrevidas a base de crucerías muy voladas y de gran tamaño en cada tramo. En la girola las cubiertas se componen de tramos abovedados trapezoidales, por tener doble número de lados al interior que al exterior.
En cuanto al exterior, destacan las dos torres que flanquean la fachada, ambas octogonales y que recogen la tradición de las torres prismáticas de los monasterios cistercienses y también de la torre de La Seu Vella de Lérida.



En el siglo XV la actividad constructora fue muy intensa. La arquitectura que se mantenía clara en forma y parca en decoración, cambia con los Reyes Católicos hacia postulados barrocos. A la primera mitad pertenecen las catedrales de Pamplona, Murcia y Oviedo, donde se muestra el estilo flamígero. El estado ruinoso de la Catedral de Sevilla decide a derribarla y levantar un enorme edificio de cinco naves. Sólo se conservó la Giralda del edificio anterior.



Catedral de Oviedo.

El estilo flamígero unido al mudéjar crean un estilo muy original durante el reinado de los Reyes Católicos conocido bajo dicha denominación. Es un estilo ornamental con temas heráldicos, yugo y flechas, salvajes, cordones, rosetas, conchas y puntas de diamante. Sus principales focos fueron Burgos, Valladolid y Toledo. En la primera, Juan de Colonia levanta en su catedral sus dos hermosas agujas caladas al estilo alemán. Su hijo Simón, proyectó la capilla funeraria del Condestable en la misma catedral, cubierta con una hermosa bóveda calada. Además, ejecutó en Valladolid el Colegio de San Gregorio y el de San Pablo con rasgos que preludian el plateresco.

En Toledo, los pináculos de la torre de su catedral y la Puerta de los Leones se deben a Hanequín de Bruselas, pero es su discípulo Juan Guas la figura más importante y el artista que mejor ha sabido combinar los elementos nórdicos del gótico final con los españoles de sabor mudéjar, como demuestra San Juan de los Reyes de Toledo, destinada al sepulcro de los reyes. Consta de una sola nave con capillas entre los contrafuertes y hermoso cimborrio. La decoración está formada por mocárabes mudéjares, iniciales coronadas de los reyes, motivos heráldicos, águilas, etcétera.

Otra magnífica obra suya es el Palacio de Infantado en Guadalajara, el más bello de su época, con columnas helicoidales, arcos mixtilíneos y riquísima decoración. Su galería de la fachada tuvo una gran influencia en las casas nobiliarias. Enrique Egas levanta el Hospital de Santa Cruz en Toledo con planta de cruz griega, y la Capilla Real de Granada.

Los edificios del siglo XVI se caracterizan por tener planta de salón, con elevados apoyos formados por baquetones o sencillas columnas, bóveda de crucerías estrellada de trama complicada y enormes contrafuertes como las catedrales nueva de Salamanca y la de Segovia de Gil de Hontañón.

Arquitectura gótica	
Elementos básicos	• La **bóveda de crucería**. • El **arbotante**. • El **arco apuntado**.
Materiales	El material fundamental es la **piedra**. En ocasiones, las necesidades obligaron a utilizar **aparejo irregular** o **pobre**.
Elementos constructivos	• **Bóveda de crucería**. Está formada por arcos apuntados u ojivales que cruzan en diagonal, creando un armazón que se rellena con paños. • **Arbotante**. Es un elemento exterior en forma de arco que recoge la presión en el arranque de la bóveda. • **Contrafuerte**. Estribo aplicado al muro de la nave; su remate recibe el nombre de pináculo. • **Pilares**. Los pilares y las columnas adosadas complican su planta al llegarles las ramificaciones secundarias de la bóveda. • **Vidrieras**. Como los muros son casi innecesarios, pueden ser sustituidos por grandes ventanales decorados con cristales emplomados. • **Tímpano**. Ocupa la parte superior de las portadas. • **Rosetón**. Abarca gran parte de la fachada e inunda de la luz el interior. • **Ventanal**. Proporciona luz al interior desde los muros laterales. • **Torres**. Tienden a la altura y suelen estar rematadas por un cuerpo piramidal llamado capitel.
Planta	**Cruz latina** con las siguientes características: • **Tres o cinco naves**. • **Girola** o **deambulatorio**. Pasillo que permitía a los peregrinos visitar las reliquias o capillas detrás del altar sin interrumpir los oficios religiosos. • **Transepto**. Nave transversal en la planta de cruz latina. • **Crucero**. Espacio cuadrado con el que se cruza la nave mayor y el transepto.

Escultura

La belleza y los programas iconográficos de la iglesia gótica se deben también a la atmósfera cálida que dan al interior las espléndidas vidrieras que guarnecen las ventanas y las esculturas que embellecen las portadas.

Vamos a estudiar de manera separada la escultura y las vidrieras, aunque las dos son inseparables de la arquitectura, pues completa sus efectos y significaciones.

La amplitud y multiplicidad de las portadas o fachadas, permiten reunir en ellas todas las escenas de los textos sagrados; se localizan en el exterior, contrariamente al románico, en el que estaban dispersos en el interior y en los capiteles, los cuales posteriormente sólo estarán decorados con motivos vegetales.

En la Edad Media, la representación de Cristo se concibe en relación con los fieles, colocándolo a la puerta del templo, para acoger y adoctrinar en el románico, y en el gótico llega al culmen del desarrollo artístico por una humanización de representaciones y temas.

Al arte visionario de los tímpanos románicos, dominado por la presencia terrible del Dios apocalíptico, sucede un humanismo sereno, que tiene por centro el hombre y la creación entera, precedido por el Cristo del Evangelio, cuya serenidad va a dar el tono al arte del siglo XIII, al que sucederá la interpretación manifiesta del siglo XIV y el retorno, al fin de la edad gótica, a una teología atormentada y dramática.

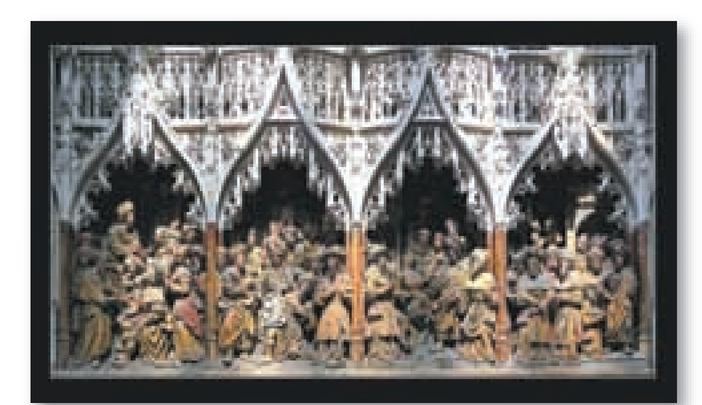
En las portadas, también, se representa junto a los Beaux Dieux (como los famosos de Chartres y Amiens) el desarrollo de los trabajos de los hombres, las estaciones, la infancia de Cristo y su vida pública y su correspondencia en profetas y precursores. Cristo en Majestad, rodeado de los signos del Tetramorfos, que figura aún en la Portada real de

Chartres, va a ceder su lugar al tema del juicio final y al de la redención.

Paralelamente, se desarrolla el culto a la Virgen que, en la portada de Santa Ana de Nuestra Señora de París, es aún una Majestad, del tipo de las vírgenes-relicario (de las que en el romántico tenemos varios ejemplos), pero que en Sentís se reviste de una exquisita ternura en las escenas de la muerte, de la resurrección y coronación.

Al lado de estas enseñanzas del dogma, se inscribe todo el conocimiento humano, la teología, la filosofía, las artes liberales. Y este conocimiento del hombre se completa por el conocimiento aristotélico de la Naturaleza, cuyas plantas y flores se entienden por capitales, cordones que separan pisos o encuadrando ventanas o puertas.

El que estos motivos, tomados de los jardines y bosques de esos países, reemplacen la decoración zoomórfica, originaria del lejano Oriente, que servía de fondo al arte románico, prueba que una inspiración nueva, por primera vez específicamente occidental, había nacido con el arte gótico, del cual la catedral constituye, en el dominio de las formas, la summa o el compendio por su carácter enciclopédico, su universalidad y la jerarquía, según la cual clasifica y distribuye estas múltiples representaciones en los emplazamientos estrictamente definidos de su arquitectura.



Escultura en la Catedral de Amiens.

Los **emplazamientos** tienen un interés teológico (los murales laterales representan el Antiguo y Nuevo Testamento, la portada es la entrada del paraíso, etcétera), pero igualmente un interés plástico en el sentido de que la escultura, en sus lugares elegidos, añade sus matices a los de la arquitectura, suavizando masas o resaltando relieves. Su papel es tan importante en la organización de ciertas fachadas, como la de Reims, que el equilibrio entre relieves y vanos quedaría totalmente roto si llegase a faltar uno de estos elementos escultóricos.

Las características de la escultura gótica de la época clásica son: formas plenas que sobresalen del soporte en el cual se apoyan sin integrarse en él (y cuya verticalidad refuerza su relieve), monumentalidad serena y aérea (que subraya su pesadez de piedra) y una idealización (en una primera fase) seguida de una búsqueda de individualidad de los rostros.

En la evolución de la escultura de esta época podemos distinguir tres momentos. El primero, con sus formas arcaicas como las estatuas-columnas del Portal Real de Chartres o el de la Abadía de San Dionisio en París, románico por el estilo y gótico por la concepción.

El segundo gótico se caracteriza por una sintonía monumental en su arquitectura, es el de las grandes catedrales: Chartres, París, Amiens y Reims, Cada una tiene un sentido particular, subdividido en varios como consecuencia de los diferentes talleres que trabajaron en ellas. Este periodo clásico llega a su madurez rápidamente y está caracterizado por una riqueza inaudita, pero fue breve.

Desde mediados del siglo XIII, quizá por influencia de la pequeña escultura, el equilibrio entre arquitectura y la gran escultura se romperá en provecho de esta última que seguirá su emancipación, comenzada desde principios del arte gótico con las estatuas-columnas.

Antes de terminar el segundo periodo gótico, monumental y clásico, el primado de la arquitectura y de la gran escultura cede su lugar a las artes preciosas, cuyo estilo va a prevalecer y los caracteres de la escultura menor se impondrán. La escultura, totalmente independizada de su cuadro arquitectónico, será valorada por sí misma, o bien, como ocurre en la fachada occidental de la catedral de Ruán, después de 1470, sus efectos se impondrán a los constructivos. Con ello comienza un tercer periodo de la escultura gótica, que acabará en el manierismo y en las complicaciones estilísticas de fines de la Edad Media.



Esculturas en la Catedral de Chartres.

Representaciones de la Virgen

Además de la temática citada, el arte material, tan abundante en la época gótica, presentó diversas variantes. En el crucero norte de Nuestra Señora de París, la Virgen sorprende por su monumentalidad, su calidad aristocrática, vestida noblemente con amplios pliegues. Presenta el tipo que servirá de norma para las Vírgenes con el Niño a partir de esta época y caracterizará pronto toda la estatuaria.

De los tipos de vírgenes –Virgen sentada y Virgen de pie– el primero continúa la tradición de las vírgenes-relicarios, con un rostro y actitud impasible similares a los adoptados por las obras precedentes de fines del siglo XII.

Las vírgenes de la segunda mitad del siglo XII y XIII, sonrientes y graciosas, muestran una humanidad más familiar que predominará en el arte material de todo el siglo XIV.

Este tipo será casi totalmente suplantado por el tipo de Virgen de pie, cuyos ejemplos más antiguos son de principios de siglo XII.

En la segunda mitad del siglo XIII, se fija el tipo de Virgen con el niño, dulcemente maternal y tierna. Su anchura, más o menos acentuada, se debe al tratamiento de los pliegues de la ropa, que el manierismo irá poco a poco complicando con virtuosismos gratuitos que llegarán hacia 1400 a las formas barrocas más extremas.



Virgen en el portal de la Catedral de Amiens.

Escultura gótica	
Características	La escultura gótica es más naturalista que la románica, más humana. Sus particularidades principales son: • Reaparece la escultura exenta. • En las portadas, los elementos escultóricos siguen la alineación del arco. • La Virgen pierde la frontalidad y se inclina sobre el niño. • Se introduce el movimiento y la línea curva. • Se realiza en las portadas, retablos, sepulcros y sillerías.
Temas	• Vidas de los santos y de la Virgen. • Los apóstoles. • Calvarios.
Obras principales	• La Virgen Blanca. • La Anunciación. • Puerta del Sarmental. • Puerta preciosa de la Catedral de Pamplona.

La pintura gótica

El rasgo más característico de la producción artística de los siglos XIV-XV es la búsqueda de un creciente realismo. Si en la época bizantina predominaba la belleza abstracta de afán decorativo y una ejecución planista; en el estilo gótico se busca una pintura naturalista, síntesis de color y dibujo, así como una valoración del volumen. Esta diferencia ha hecho pensar que la nueva época representa una ruptura con la "maniera greca", hoy rechazada, pues en su última época se observa en el bizantino una evolución hacia el naturalismo y la perspectiva, como revela la decoración de San Marcos en Venecia.

De todas formas, el gótico diferirá del bizantino en lo ornamental y en los valores naturalista y plástico. El retorno a la naturaleza y la realidad lleva implícita la dignificación del hombre que ahora se siente angustiado ante los enigmas que el mundo y la vida le presentan y sobre lo que no siempre encuentra respuestas, lo que provoca cierta preocupación por su destino.

El interés por representar al hombre y el espacio traerá, no sólo una forma de pintar, sino nuevos temas. En el paisaje

desaparecen los fondos lisos; el retrato se caracteriza por el interés de los donantes por aparecer en las obras. El hombre se convierte en el centro del universo. La naturaleza muerta aparece como consecuencia de la importancia que se concede a los objetos. Básicamente la evolución hacia las nuevas formas no se realizó de una manera general, sino que destaca en dos zonas: Italia y los Países Bajos que, partiendo de tradiciones distintas, llegaron a un acercamiento a la naturaleza y al hombre.

La pintura en Italia

Paralelamente al gótico-lineal francés de las vidriarías con sus líneas muy marcadas y rico colorido plano, se desarrolla en Italia el estilo ítalo-gótico que une la tradición clásica con la dulzura bizantina.

Este proceso fue abordado por varias escuelas con resultados dispares. La escuela de Florencia arranca con Cimabue, pero un gran innovador es su discípulo Giotto considerado como el primer artista moderno. La pintura de Duccio y Simine Martín de la Escuela Sienesa muestra una mayor influencia bizantina manifestada en el uso preciso del color y la línea.



Maddona de la Santa Trinidad por Cimabue.

Principales pintores góticos

Giotto di Bondone (1267-1337)

La pintura italiana había estado condicionada por *la maniera greca* bizantina, Giotto se libera de su rigidez, de sus colores brillantes y de la tiranía de sus líneas y practica una pintura más clásica y naturalista donde personajes reales se mueven en un espacio creíble dejando entrever su estado de ánimo. Para ello recurrió a las siguientes estrategias:

1. Abandonó los fondos planos, sustituyéndolos por paisajes un tanto infantiles y teatrales en donde la escena se desenvuelve con holgura. La creación de este espacio convincente tridimensional fue posible gracias al uso de la luz como medio unificador de la obra y modelador de las figuras que adquieren una monumentalidad excesivamente maciza. Giotto logrará una síntesis plástica entre arquitectura, paisaje y figura en una nueva concepción espacial.
2. Por medio de gestos elocuentes intentó, por primera vez, expresar los sentidos de los personajes, agigantado el dramatismo y la manifestación del estado anímico por medio de impulsos naturales que le conceden cierto acento de verdad. Los rostros, aunque poco diferenciados, poseen una mirada penetrante debido a los ojos rasgados de influencia oriental.

Las características mencionadas son muy notorias en su obra *Lamentación sobre el Cristo Muerto*, que corresponde a la serie de pinturas murales al fresco realizadas para la capilla Scrovegni de Padua, en donde relata en 38 composiciones la vida de San Joaquín, Santa Ana y Cristo.

Los personajes se instalan en un paisaje verosímil, aunque su papel sea aún de subordinación, de potenciación y de enmarque de la acción, como muestran los escasos elementos que los forman. La proporcionalidad se guarda entre las figuras, pero no con el paisaje. Gracias al sombreado, crea la ilusión óptima de volumen y profundidad, coloca dos personajes de espalda con el fin de marcar varios planos.

Giotto introduce la expresión del sentimiento. La escena cobra un dramatismo manifiesto a través de los gestos: cada personaje expresa su estado de ánimo. San Juan, con un crispado gesto, expresa el dolor; la virgen, actúa de forma más comedida. La composición está simplificada, se evita lo anecdótico para no distraer al observador. El eje principal es el cuerpo de Jesús, en torno al cual se distribuyen las figuras.

Otra obra importante es *La Maestra* (1308-1311). La virgen, sentada en una cátedra, está rodeada de ángeles y santos tocados con nimbos. Es una virgen hercúlea de amplio regazo y abultados senos, envuelta en una túnica, que respeta la tradición bizantina al tiempo que subraya el aspecto monumental.

Sus rasgos faciales resultan tan humanos, que podrían corresponder a cualquier toscaza de la época. Detrás se representa con un estilo preciosista el ciclo de la Pasión de Cristo.

Junto a estas representaciones artísticas de Giotto, podemos añadir el Prendimiento de Jesús, el Donante ofreciendo la capilla, la Leyenda de San Francisco en la Iglesia Superior de Asís, etcétera.



Confirmación de la regla de la orden de San Francisco de Giotto.



Lamentación sobre el Cristo muerto de Giotto.

Duccio di Buoninsegna (1225-1318)

En sus obras conviven elementos de influencia bizantina con los góticos. Emplea fondos dorados y colores vivos. Sus obras, como la **Madonna Rucellai** y el **Retablo de la catedral de Siena**, transmiten una sensación de irrealidad.



Escena del Retablo de la Catedral de Siena de Duccio di Buoninsegna.

Jan van Eyck (1385-1441)

Es considerado el fundador de la escuela primitiva flamenca. Sirvió en la corte de Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, y falleció en 1441, en Brujas. Se le reconoce como el primero en utilizar pintura al óleo. Sus obras destacan por el tratamiento de la luz, su minuciosidad y la veraz representación que hacen de la realidad. Entre sus obras principales se cuentan, con tema religioso, **La Virgen del canónigo van Der Paele**, **Santa Bárbara**, **El matrimonio Arnolfini**, **El hombre del turbante rojo** y **Margarita van Eyck**.

Pedro Serra

Serra perteneció a una familia de cuatro hermanos de origen aragonés y desarrolló su trabajo en el siglo XIV. Es el mejor representante de la pintura gótica del Trecento catalán-aragonés. Su pintura muestra la influencia de la escuela de Siena y se caracteriza por su elegancia y refinamiento. Una de sus obras principales es el **Retablo del Espíritu Santo**, en la catedral de Manresa, una obra de cuatro cuerpos y cinco calles donde se representan la Creación del Mundo, la Coronación de la Virgen, Pentecostés y el Llanto sobre el cuerpo de Cristo.

Jaime Huguet (1415-1492)

Es la figura cumbre del arte catalán. Su pintura se distingue por su dulzura y humanización, su realismo y melancolía, y sus figuras equilibradas y solemnes. Entre sus obras principales destacan el *Retablo de San Vicente Mártir*, el *Tríptico de San Jorge* y el *Retrato de San Abdón y San Senén*.

Pintura flamenca

El origen de la pintura flamenca que se desarrolló en el siglo XV se debe buscar en el llamado estilo internacional del siglo XIV, de carácter caligráfico y miniaturista, cuyos rasgos específicos fueron el gusto por los ambientes finados y realistas y el uso de colores brillantes, figuras estilizadas y líneas curvas.

Este estilo cortesano entrará en contacto con el realismo burgués flamenco dando lugar a la pintura gótico-flamenca, que por sus características podría ser considerada como renacentista.

El fuerte interés por captar la realidad se inició en la escultura, de donde pasó a la pintura, pero sus progresos fueron tales, que acabó influyendo en la escultura. El predominio pictórico se verá favorecido por la apariencia de una amplia clientela burguesa que encarga a los artistas, pequeñas pinturas sobre tabla de contenido religioso en las que aparecen retratados como partícipes del misterio divino.

Pintura gótica	
Características	• Pintura sobre tabla y miniatura. • La perspectiva. • El interés por el color y una expresividad llena de naturalismo.
Pintores principales	**Obras**
Duccio Di Buoninsegna	• La Madonna Rucellai y Retablo de la catedral de Siena.
Giotto Di Bondone	• Virgen en el trono; Los desposorios de la Virgen; La Flagelación, La huida de Egipto.
Jan Van Eyck	• La Virgen del canónigo Van Der Paele; El Matrimonio Arnolfini; El hombre del turbante rojo; Margarita Van Eyck.
Pedro Serra	• Retablo del Espíritu Santo.
Jaume Huguet	• Retablo de San Vicente Mártir; Tríptico de san Jorge, Retratos de San Senén.

Los vitrales o vidrieras

Complementa la arquitectura con el mismo título de la escultura monumental, y añade a sus caracteres ópticos funcionales un papel didáctico a través de su iconografía, paralela a la de la escultura.

Su sustancia traslúcida, que capta y transmite al interior del edificio las modulaciones coloreadas de la luz, imagen de Dios, le da una **significación simbólica**, que completa la ya expresada por la misma arquitectura de la iglesia gótica.

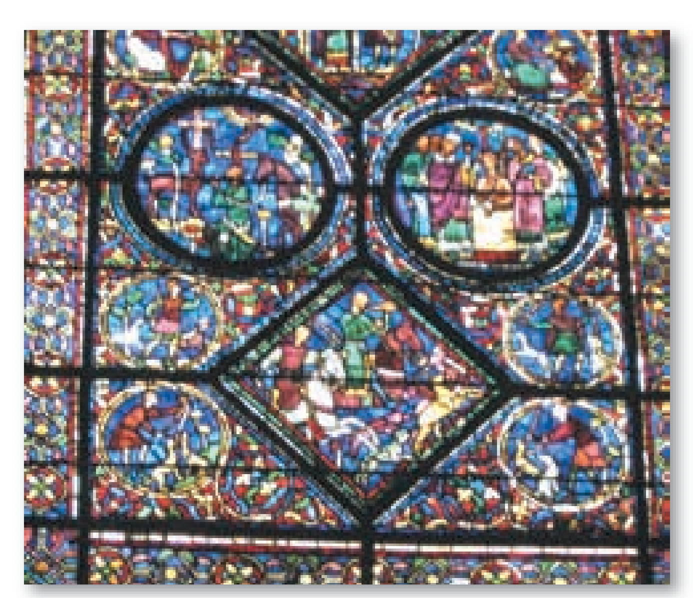
Este triple carácter **funcional** o estructural (de creación del espacio interior en perfecta armonía con las líneas del edificio), **óptico y espiritual** explica la evolución de la vida gótica en su coloración y dimensiones.

La vidriera está formada por una serie de **vidrios de colores**, que se organizan para representar determinadas escenas las cuales se engarzan sobre una red de plomo o **emplomado**.

Las escenas, en un principio, se desarrollaron en series de medallones y en sentido vertical. Poco a poco se amarran en registros horizontales. Los **temas** preferidos son los del juicio final en la portada occidental, y Cristo Majestad y la Virgen en las de los brazos del crucero.

Las vidrieras del siglo XII son notables por su bello colorido, sobresaliendo las de **Chartres**, **París** o **Reims**.

Vitrales góticos	
Características	De triple carácter: funcional, óptico y espiritual.
Temas	**Obras principales**
El juicio final, Cristo, La Virgen	• Vitrales de Chartres, París y Reims.



Vitral de la Catedral de Chartres.



Vitral de la Catedral de Reims.

UNIDAD V

Del Renacimiento al Manierismo







Ubicación geográfica

Capítulo 15

Principales zonas de desarrollo del arte del Renacimiento



Ubicación geográfica

Capítulo 16

Principales zonas de desarrollo de la pintura flamenca



Ubicación geográfica

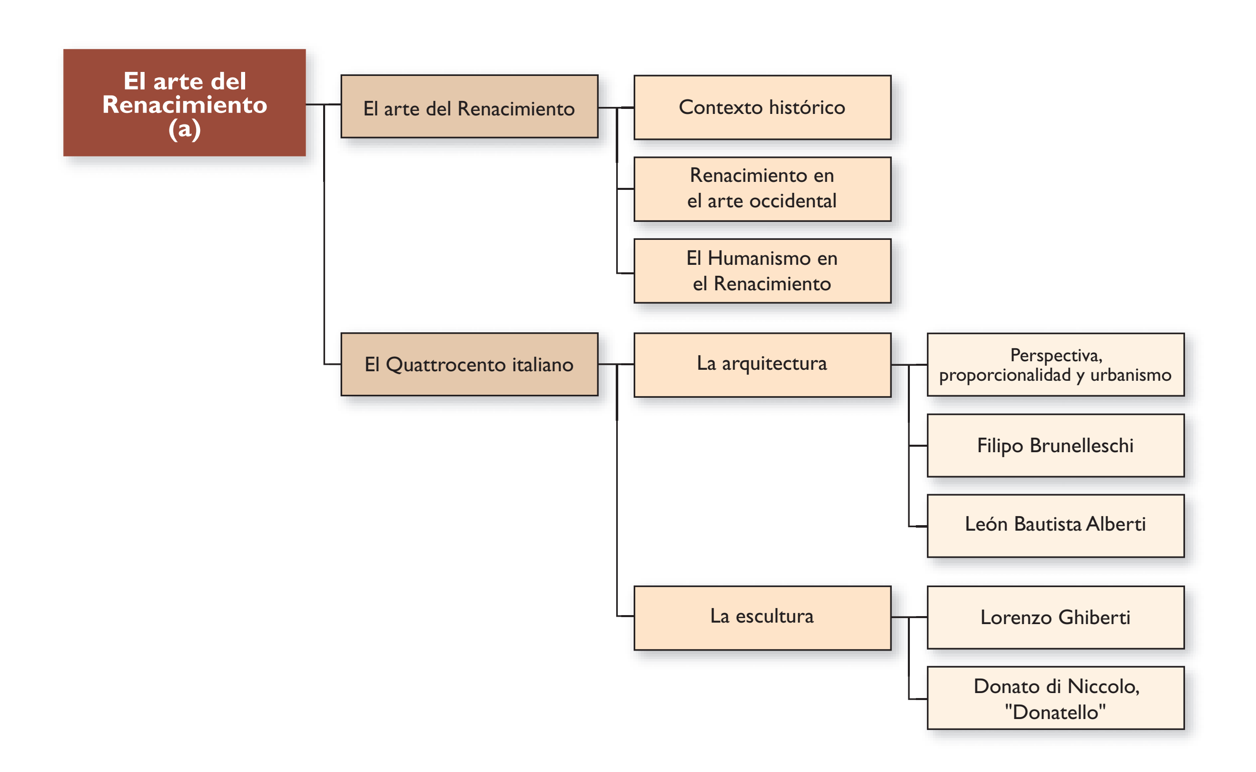
Capítulo 17

Principales zonas de desarrollo del arte manierista

Capítulo 15

EL ARTE DEL RENACIMIENTO







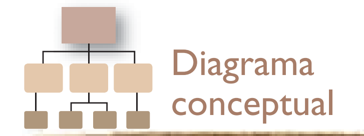


Diagrama conceptual

- **El arte del Renacimiento (b)**
  - El Quattrocento italiano
    - La pintura
      - Tommaso di ser Giovanni di Mone, *Masaccio*
      - Botticelli
      - Fra Angélico
      - Andrea Mantegna
  - El Cinquecento italiano
    - Arquitectura
      - La planta de Bramante
      - El proyecto de Rafael
      - La solución definitiva de Miguel Ángel
      - La crisis del renacimiento y Miguel Ángel
    - La pintura del Cinquecento
      - Leonardo da Vinci
      - Rafael

El arte del Renacimiento

En el siglo XV termina la Edad Media y empiezan los tiempos modernos. Es la época en que la realidad exterior comienza a imponerse con fuerza al espíritu humano. El hombre necesitó comprender el Universo, formarse una concepción que le permitiese actuar sobre él, conjurar las fuerzas amenazadoras que le angustiaban, pero, al mismo tiempo, siente fe en sí mismo, en su porvenir.

En el siglo XI la sociedad feudal se basa en el equilibrio entre el poder espiritual y el temporal. Todo lo que existe nos lleva a la presencia de Dios, quien lo explica.

En el siglo XII-XIII el Universo aparece a la razón como lógico al estar unido a Dios, que le da origen. La realidad no es más que el velo transparente de Dios, y a través de ella se puede llegar a Él.

El siglo XIV es el momento de la escisión entre las fuerzas espirituales y temporales: cisma, guerras intestinas, crisis social, etc. La espiritualidad se resquebraja; fe y razón se separan. El franciscano Guillermo de Occam postula que la fe era la única vía para conocer a Dios, mientras el conocimiento de la naturaleza era reservado a la razón.

La burguesía marca ahora la pauta. A los valores feudales sucede el materialismo y a la búsqueda de lo cualitativo lo cuantitativo. En lo político, social e incluso filosófico se tiende a lo económico y al positivismo. La inspiración religiosa se desvía hacia la salvación del alma y los peligros de la vida futura, frente a un universo que abandona la presencia del espíritu, que sólo piensa en su propio destino.

En ese caminar hacia el realismo existen dos focos: Flandes e Italia.

En Flandes los temas profanos toman un gran auge, el poder del dinero se hace presente, pero el deterioro de la espiritualidad se compensa con una más perfecta apariencia de los objetos.

En Italia el pintor llega a modular la luz, a captar la atmósfera para crear una sensación de espacio. Pero si el artista nórdico se conforma con percibir la apariencia de las cosas, Italia no cesa hasta descubrir las leyes que las explican y ordenan.

Si los nórdicos se limitan a crear la profundidad dando materiales al espacio, en Italia se logra a través del estudio científico de la perspectiva. Leonardo abre el camino del nuevo arte al conjugarlo con la ciencia y la filosofía: la mirada observa los fenómenos y la inteligencia deduce las leyes y descubre sus secretos.

De este modo la naturaleza sustituye a Dios como fin del arte mientras que la inteligencia humana lo reemplaza como origen del arte. Pero la separación de la razón de Dios creó malestar en las personas aún condicionadas por los valores medievales. Las predicaciones de Savonarola atormentan a artistas como Botticelli o Miguel Ángel, que vuelven a buscar a Dios en su arte.

Se reaviva la polémica entre platonismo y aristotelismo. Triunfa el primero al conciliar lo divino y la belleza pura, puesto que ésta permitía acercarse a Dios. El conocimiento intelectual debía superar lo particular y mostrar su unidad: Dios y belleza. A través del arte se capta la apariencia de las cosas y las somete a sus reglas, intentando alcanzar la belleza como trascendencia de lo divino, por medio de la proporción en la forma y el ritmo matemático y la perspectiva en la composición que confiere realidad al espacio. El platonismo sacaba el arte del callejón del materialismo y se convertía en la base del renacimiento.

En conclusión, se extingue el impulso que en la Edad Media buscaba el hombre en la fe: ahora se siente solo frente a las fuerzas que le rodean, pero a partir de estos momentos se esboza una nueva concepción del mundo que nos llevará al Renacimiento, era el amanecer de una nueva cultura.

Contexto histórico

A mediados del siglo XIX Michelet acuñó el término **Renacimiento** para designar al movimiento cultural occidental de los siglos XV y XVI que postulaba la rehabilitación del hombre y el mundo frente al espíritu teológico medieval, pero hoy lo preferimos para designar ese periodo histórico y todos los cambios que conlleva.

Esta época estuvo llena de innovaciones en todos los campos. En lo político representa la superación de la organización feudal por los estados nacionales basados en el derecho romano, según el cual el poder reside en el rey que gobierna sobre todos sus súbditos. En lo social representó la consagración de la burguesía, ya que las necesidades económicas del nuevo estado aumenta su protagonismo como sostenes financieros de los proyectos monárquicos y como fuente de impuestos. Con la aparición de este grupo protegido por la corona se rompió la bipolarización social, pues ahora resultaba posible el paso de un estamento a otro gracias a la acumulación de riquezas por medio de la actividad comercial, la cual crea a su vez un cambio de mentalidad: frente al descontrol económico de los nobles surge el burgués con su meticulosa contabilidad, cálculo del riesgo y del beneficio, selección de inversiones, etcétera.

Cada vez más el comercio requiere de enormes capitales para sostenerse, pues el tráfico con Oriente distrae grandes cantidades de oro y amenaza con agotar las reservas. Las monarquías hispánicas ven con interés el patrocinio privado de

expediciones comerciales a nuevas tierras que les significan lucrativos negocios en sociedad con los burgueses, pues es la época de los descubrimientos que permite proveerse del oro y las especias necesarias y ganar mercado para sus productos.

No menos espectacular fueron los cambios culturales. El bienestar económico burgués es solidario con su formación cultural. Las capacidades intelectuales colaboran en el éxito de sus empresas mercantiles.

La cultura, monopolio del clero, reclama la atención de los humanistas, cuyo ideal es la afirmación del hombre al estilo clásico, para lo cual elaboran una visión antropocéntrica del mundo. Si la llegada de eruditos orientales tras la caída de Constantinopla incrementó sus conocimientos clásicos, el invento de la imprenta va a facilitar la difusión de las teorías humanistas.

En lo filosófico surge la controversia entre el platonismo y el aristotelismo. Con este último el gótico descubría la naturaleza al valorar los sentidos como fuente de conocimiento de la realidad, pero con el platonismo el renacimiento renunciaba al positivismo anterior y por medio del conocimiento intelectual superaba lo individual y particular, y alcanzaba la unidad que subyace a la realidad: Dios y belleza. Con su razón, el hombre se sitúa en el centro de la creación, entre Dios y el mundo, y éste le es inteligible. La sublimación del pensamiento racional como vía de comprensión del mundo era lo que nos acercaba al mundo clásico.

Esta concepción filosófica permite el surgimiento de un arte intelectual, de minorías. A partir de la realidad capta la apariencia de las cosas y las somete a las reglas del pensamiento con el fin de alcanzar la belleza como trascendencia de lo divino, representada en la proporción de la forma, el ritmo matemático en las composiciones y la perspectiva espacial.

El Renacimiento y el Humanismo le devuelven la confianza en el hombre, que a partir de ellos se siente capaz de conocer y dominar el mundo. Pero a finales de siglo, esta etapa de progreso empieza a dar señales de alarma ante las cuales el hombre no encontraba soluciones. En el arte de Miguel Ángel discernimos cierta congoja por los problemas de la salvación y las relaciones del hombre con Dios. La situación se agrava en el siglo XVI por la crisis religiosa que provocó la Reforma Protestante, la crisis política del Saco de Roma y de las guerras europeas, la crisis económica causada por la sustitución comercial del Mediterráneo por el Atlántico y el desarrollo desorbitado del capitalismo comercial y la crisis social que agrava las diferencias sociales pese al progreso económico. De aquí surgirá un nuevo espíritu que creará nuevas formas culturales que darán lugar al **Manierismo**.

Todos estos movimientos histórico-culturales tuvieron su origen en Italia, pues ésta era la región mejor preparada para ello, aunque estuviese dividida en un sinfín de repúblicas. En su zona norte florecieron una serie de ciudades principescas: Florencia, Ferrara, Milán, Mantua, Venecia, etc., dirigidas y administradas por burgueses enriquecidos preocupados por los temas culturales.

Sus enormes fortunas, como la de los Médicis, les sirvieron para realizar el mecenazgo de artistas e intelectuales, y sus residencias se convirtieron en centros culturales donde se discutían de todos los temas. Cuando estas ciudades dejan de financiar la cultura, los artistas se trasladarán a Roma, donde los Papas llevan a cabo importantes inversiones artísticas.

Renacimiento en el arte occidental

Si atendemos a las manifestaciones artísticas más sobresalientes de arte medieval y las comparamos con las obras más populares del Alto Renacimiento, se advierte una serie de diferencias formales e iconográficas que nos convencen de que estamos en dos épocas distintas de la Historia del Arte. Pero si profundizamos en el estudio de esas obras y de otras muchas no tan conocidas, resulta que las diferencias se reducen y empiezan a surgir muchos elementos que resultan comunes.

Tradicionalmente, siempre se ha querido transmitir la idea de que en un momento dado de la Historia y más concretamente llegado el siglo XV, se produce una auténtica revolución cultural y artística, que bruscamente reniega de todas sus tradiciones medievales y se aventura en una



No olvides que...

El Renacimiento se caracterizó por lo siguiente:

- Sus artistas son reflejo de una sociedad nueva.
- En el resto de Europa se consolida la monarquía autoritaria, pero en algunas ciudades italianas, como Florencia, la autoridad no reside ya en un soberano, sino en un *signore*, burgués acaudalado que se beneficia del trabajo de artesanos y comerciantes.
- La sociedad es más materialista, lo que exige mirar con objetividad a las cosas, la naturaleza y el hombre.

intención estética, marcada principalmente por el renacer de la cultura clásica. Es la idea tradicional asumida durante mucho tiempo como válida desde que la impusiera desde su magisterio el historiador J. Burckhardt en 1860. Hoy, en cambio, se acepta que ni fue tan brusco ni las fechas de esa revolución tan precisas. Por eso, si en todos los estilos artísticos es difícil y muchas veces temerario establecer cronologías demasiado ajustadas, en el periodo del Renacimiento lo es aún más, al menos en lo que se refiere a sus comienzos. Ésta sería en realidad la teoría básica de la obra de E. Panofsky: *Renacimiento y renacimientos en el arte oriental*, pues no se puede establecer una frontera concreta que determine con precisión cuándo empieza la Modernidad en el arte, y que por otro lado a lo largo de la Edad Media se produjeron igualmente frecuentes intentos artísticos de volver al clasicismo que luego reivindicará el Renacimiento. Como dice Winckelmann "Nos bastará con reconocer el hecho, establecido con muchas décadas de seria y fructífera investigación, de que el Renacimiento se mantuvo unido a la Edad Media por mil lazos; de que la herencia de la Antigüedad clásica por muy tenues que fueran a veces los hilos de la tradición, no llegó a perderse de manera irrecuperable, y de que hubo algunos vigorosos movimientos renovadores de tono menor antes de la "gran renovación" que culminaría en la época de los Médicis".

Es necesario iniciar el estudio del Renacimiento en el arte a partir de aquellas obras y autores, que si bien se incluyen cronológicamente en épocas anteriores, manifiestan en cambio numerosas características que al tiempo que se desentienden del tradicional lenguaje del arte medieval, anuncian otras conquistas e innovaciones. Ése sería el **umbral del Renacimiento**, un momento en la evolución del arte que no suele incluirse en ese periodo concreto porque todavía tiene muchos resabios medievales, pero que posee otros tantos valores que permiten identificarlo con los primeros pasos hacia el nuevo renacer. Sería el caso principalmente del arte realizado por ciertos artistas del Trecento italiano, como Giotto en pintura o los Pissano en escultura, y la aportación realizada por los primitivos flamencos.

Hacia el siglo XV se advierte, especialmente en Italia, una eclosión artística, novedosa además, que permite hablar de un periodo preciso en la evolución del Renacimiento: el **Quattrocento**, etapa de experimentación en la mayoría de los ámbitos artísticos. Su evolución posterior perseverará en la conquista del clasicismo pleno, hasta constituir un segundo periodo renacentista que suele hacerse coincidir con las primeras décadas del siglo XVI: es lo que llamamos **Cinquecento**. Pero es un momento efímero. Muy pronto los grandes artistas de la época se aventurarán en una constante evolución renovadora que tendrá curiosamente como consecuencia principal la ruptura del lenguaje clásico, aunque sin perder sus referencias y motivaciones. Es decir, se siguen aprovechando los recursos plásticos y los elementos formales característicos del clasicismo, aunque ahora se emplea al margen de las normas y los criterios tradicionales. Es un momento de rebeldía pero de gran creatividad, que solemos encuadrar en el periodo denominado **Manierismo**.

Desde Italia, el Renacimiento se proyectará hacia otros puntos de Europa, pero con matices locales y diferencias que en algunos casos llegan a ser profundas, para constituir otra forma de "renacimientos" en otros lugares y en otras fechas, que alimentaron y enriquecieron el concepto genérico del Renacimiento.

El Humanismo en el Renacimiento

En casi cualquier texto, el Renacimiento es esencialmente un **fenómeno italiano**. Por lógica, si renacimiento significa deseo de recuperar la cultura y la ciencia clásica, así como el anhelo por restaurar el mundo de la Antigüedad, no nos puede extrañar que el hecho comience en Italia y que allí germine con esplendor. Allí, en ese país, se conservaban todavía muchas ruinas de la época romana, allí seguía igualmente viva la nostalgia por un pasado brillante como el de la Roma imperial, sin olvidar que las más relevantes Repúblicas Italianas se encontraban en esos momentos en bonanza económica, provocada por la rentable actividad comercial de una incipiente burguesía, que como es natural repercutirá muy positivamente en la expansión del mecenazgo artístico.

Desde el punto de vista **cultural**, el factor determinante de la nueva época sería la afirmación intelectual de lo que se ha dado en denominar **Humanismo**. Bajo este epígrafe se resume una nueva concepción del mundo, guiada por una interpretación de la Historia en la que se exaltan con entusiasmo los valores y criterios de la Antigüedad clásica, consideraciones ambas que naturalmente tendrá su reflejo en el arte.

Como ya se ha indicado, la primera etapa implicó la restauración de los temas, de los principios y de las características formales de la **Antigüedad clásica**.

Sin embargo, no se trataba de copiar modelos antiguos. El objetivo era recuperar un mundo, en una cultura y de una manera de vivir "clásicas". Al fin y al cabo, el peso del cristianismo seguía siendo enorme en esta época, hasta el punto que podríamos afirmar que la Antigüedad sirve, en realidad, para aportar modelos en los que inspirarse para configurar un nuevo Hombre cristiano.

En **pintura**, ello significará revivir un arte verosímil y naturalista; en **escultura**, la vuelta a cánones clásicos, al ideal de belleza humana, al sentido de la armonía y el equilibrio clásicos; y en **arquitectura**, una violenta ruptura con los modelos arquitectónicos medievales y el retorno a los elementos y técnicas romanas de construcción.

Los temas de la **mitología** renacen, aunque habitualmente entremezclados con los de la hagiografía cristiana.

Por ello hay que insistir en que el Renacimiento, aunque reivindica a la Antigüedad, no es un movimiento de paganización. Es más bien un proceso de renovación cultural también en el campo religioso, que valora lo antiguo como contribución al mundo cristiano.

También hemos indicado que se trata de un movimiento de carácter **antropocéntrico**, contrario al geocentrismo medieval. Se produce por ello un retorno a la medida humana como referencia. El hombre se convierte en referencia universal, la medida de todas las cosas, y todo además debe ser representado según la propia visión del hombre, lo cual, desde el punto de vista artístico, desembocará en un lógico naturalismo.

El concepto de belleza es, como resultado de la suma de los factores mencionados, un término definido por la coincidencia de la visión antropocéntrica del mundo y de la valoración de la naturaleza y de sus leyes.

Con estos ingredientes, el sentido de la belleza renacentista recupera el canon clásico de proporcionalidad; un naturalismo idealizado, reflejo siempre de virtudes morales y cívicas; y una insistencia en el sentido de la armonía y el equilibrio, que no resultará contradictorio con la preocupación constante por la plasmación del movimiento.

Otra característica del arte renacentista es la continua indagación e investigación en las leyes de la naturaleza.

Cobra por ello un especial interés el estudio de la óptica y, en consonancia, de la perspectiva, primero geométrica o artificial, y después aérea.

También en el ámbito cultural se produce otro cambio importante con respecto a la Edad Media. El artista ya no se va a considerar a sí mismo un artesano. En el periodo renacentista la actividad de los artistas se ocupará en gran medida de la reflexión, el estudio y, sobre todo, la experimentación.

Desde ese momento se puede considerar al arte una ciencia más, y como tal, una actividad intelectual. Por la misma razón, lo artistas se convierten en trabajadores intelectuales libres.

El Quattrocento italiano

Precisamente a comienzos del siglo XV se produce en Florencia una transformación profundamente radical de los aspectos formales y temáticos, y de la función del arte o el artista. El quattrocento nace impulsado por una serie de artistas que, cada uno en su especialidad, revolucionará la concepción del arte: en arquitectura, Filipo Brunelleschi; en escultura, Donatello y en la pintura Masaccio. A ellos tres habría que añadir el nombre de León Bautista Alberti, escritor y arquitecto, que aporta el compendio teórico de toda esta nueva concepción del arte.

Todos ellos son, en última instancia, reflejo de una sociedad nueva, en la que la autoridad no reside ya en un soberano sino en un *signore*, en un burgués acaudalado que se beneficia del trabajo cada día más rentable de artesanos y comerciantes.

Esta sociedad, en gran medida materialista, está interesada en la objetividad de las cosas. No le interesa el mundo visionario e idealista medieval; le interesa más el universo concreto de la naturaleza y el hombre.

Se experimenta así el sentido experimental que el arte cobra en esta época, su valor de ciencia en muchas ocasiones, y se explica también su cambio temático, volcado ahora a la representación del Hombre y la Naturaleza, motivos ambos cuya constante fuente de inspiración se encontrará precisamente en el arte de la Antigüedad clásica.

La arquitectura

En arquitectura, este primer Renacimiento supone una ruptura radical con el lenguaje característico de la Edad Media. Dos principios fundamentales asientan su nueva formulación:

1. La utilización de elementos constructivos tomados de la Antigüedad clásica.
2. La búsqueda de la unidad espacial.

De esta forma vuelven a utilizarse el arco de medio punto, columnas y pilastras con los órdenes clásicos, entablamentos, decoración de casetones, etcétera.

La unidad espacial se consigue con base en los efectos que proporciona una calculadora y matemática armonía, y a través de la diafanidad en los espacios.

Perspectiva, proporcionalidad y urbanismo

Fruto de este sentido racional y objetivo otorgado al arte en el Quattrocento se plantea la necesidad de representar verídicamente el espacio. La forma de representación racional del espacio es la **perspectiva**.

La perspectiva del Quattrocento es la perspectiva geométrica, una visión matemática de la realidad en la que las fi-

guras y objetivos representados se encuadran en un haz de líneas que convergen en un punto para constituir lo que se ha dado en llamar la "pirámide visual".

La presentación del espacio que surge de esta perspectiva es racional, reflexiva, intelectual. Pero resultará artificial para los autores posteriores, que la tachan de inmóvil, pues no contaba más que con un único punto de vista (una perspectiva "de cojos y tuertos", como dirá Leonardo).

En cualquier caso, la experimentación constante de este periodo y de los posteriores en el campo de la óptica irá profundizando cada vez más el ámbito de la perspectiva.

Asimismo, en línea con el sentido antropocéntrico de la cultura quattrocentista y con la referencia al arte clásico, se establece una teoría de la **proporcionalidad**.

También en este caso será la mente humana la que reduce todo a distintas relaciones de tamaño.

Así, en arquitectura, surge una relación de proporcionalidad entre la altura de las columnas y la apertura de los arcos; entre el diámetro medio de las columnas y su altitud; entre basa, fuste y capitel; entre los planos del edificio y el cuerpo humano, al fin y al cabo, referencia y medida de todas las cosas.

En escultura, los cánones repetirán algunos de los establecidos por la escultura greco-romana, aunque en todo este periodo no se establecen cánones fijos, sino que varían en gran medida en consonancia con el sentido del movimiento, tan importante también es esta primera fase del Renacimiento. La proporcionalidad en pintura está íntimamente relacionada con la perspectiva.

El Quattrocento en Italia también implica una **cultura urbana**, no sólo por su importancia económica en un mundo de prosperidad comercial, sino por su inherente protagonismo político, que hace de la ciudad el centro de la República y por tanto el centro de un pequeño Estado y la morada de la autoridad, el *signore*.

De esta manera, la ciudad debe reflejar en su orden urbano la perfecta razón política. Surge, así la ciudad ideal del Renacimiento, punto de encuentro entre el pensamiento político y el pensamiento estético.

En estas ciudades ideales, se destaca en primer lugar el Palacio del Signore, uniforme con el resto de la arquitectura, imbricado en una amplia plaza, normalmente rectangular y con pórticos laterales. En resumen, arranca una nueva cultura, un proceso de renovación artística, que surge como polémica, como oposición al periodo gótico y en general a una tradición medieval que quiere transformarse desde sus raíces.

Prueba de ello es el desprecio con que se contempla el arte del periodo medieval, al que despectivamente se le denomina como el "arte de los godos" (de ahí el término gótico), es decir, de los bárbaros.

Arquitectura renacentista		
Edificios civiles	**El palacio**	Lugar en el que vivían los nobles italianos. Era un claro exponente de la situación económica y social de su poseedor.
	La villa	Pequeña vivienda que los nobles poseían en el campo. La mayoría se construyeron en Italia en el siglo XVI.
Edificios religiosos	**Los templos**	Presentaban planta de cruz latina o basilical, y espacios diáfanos.
Elementos decorativos	**Grutescos**	Vegetales, animales, e incluso personas que se entremezclan formando un todo.
	Guirnaldas	Conjunto de hojas, flores y frutos unidos por cintas.
	Medallones	Decoración en relieve, enmarcada circular u ovalmente.
	Candelieri	Decoración en relieve que imita a los candelabros.
	Tutti	Decoración de amorcillos o angelotes.

Filipo Brunelleschi (Florencia 1377 -1446)

Este artista protagonizó una auténtica revolución artística en el campo de la arquitectura, además fue un reconocido escultor.

Su formación se orienta inicialmente hacia los trabajos de orfebre y escultor, a los que ejecuta en el ámbito del taller, como era común entre los artistas del trecento. Pronto comienza a apasionarle el mundo de la antigüedad, que le deslumbra particularmente durante sus viajes a Roma, frecuentes a partir de 1402, habitualmente en compañía de su amigo Donatello.

Un hecho determinante marcará su vida y en cierto modo el devenir de la Historia del Arte. Su fracaso en el concurso de adjudicación de los relieves escultóricos de las puertas del Baptisterio de Florencia, que finalmente consigue su rival Ghiberti, reorientan su vida artística hacia el campo de la arquitectura, donde a la larga obtendrá su fama Su interés por las matemáticas y su estudio de los monumentos antiguos completaron su formación de cara a esta nueva actividad. En 1423 inicia su labor en la cúpula de la Catedral de Florencia, actividad que le ocupará prácticamente hasta el final de su vida, pero que marca un hito en el devenir de la Historia de la arquitectura. Con esta obra no sólo resuelve un difícil problema técnico, sino que sienta las bases de toda la Antigüedad, al establecer un sistema de proporcionalidad y armonía a la medida de los Hombres, pero también convierte al viejo maestro de obras medieval, en un proyectista, en un creador, en un arquitecto en fin, de amplia formación intelectual.

A partir de aquí se suceden sus obras maestras: el Hospital de los Inocentes; la Basílica de San Lorenzo; la Basílica del Santo Espíritu, etcétera.

No se debe olvidar que fue también arquitecto e ingeniero militar, e inventor de máquinas y diversos ingenios, por lo que bien podríamos considerarle un típico artista del Renacimiento.

Cúpula de la Catedral de Florencia (Santa María dei Fiori)

Entre las numerosas obras realizadas por Brunelleschi, por su importancia técnica e histórica se destaca la cúpula que había de cubrir la Catedral de Florencia. Un edificio ya terminado y que contaba además con el campanile de Giotto como símbolo de edificio difícil de sustituir.

No sólo por estas razones la obra suponía un reto: lo era sobre todo desde un punto de vista técnico, pues se trataba de cubrir un diámetro de 42 m y había que hacerlo con un método de autosostén durante su construcción, pues no era posible construir cimbras hasta la clave de semejantes tamaños.

En 1418 se falla el concurso de adjudicación, que curiosamente vuelve a unir en un mismo destino los nombres de Ghiberti y Brunelleschi, si bien en esta ocasión, aunque el encargo hubiera de compartirse, prevaleció siempre el criterio preeminente de este último.

Brunelleschi construye finalmente una cúpula de perfil apuntando que cabalga sobre un tambor octogonal de ocho paños.

Desde un punto de vista técnico la obra recuerda en su alarde y relevancia la obra de Panteón de Agripa, sin olvidar que, como ésta, constituye un símbolo “cosmológico”. Todo ello permite hablar de una nueva era en el arte, definida por la revolución técnica y la referencia clásica.

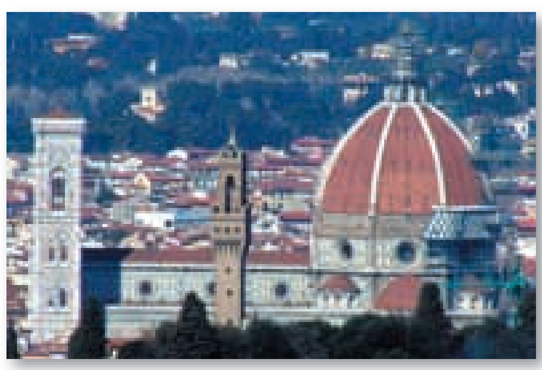
La cúpula se construye por medio de dos casquetes (externo e interno) separados entre sí por un espacio hueco, que alivia el peso de la obra sobre el tambor. Ambas paredes se traban por medio de listones de madera y ladrillos engarzados (espina pezze). De esta forma lo que hace Brunelleschi en realidad es ir construyendo la cúpula por medio de anillos concéntricos, que van sosteniéndola mientras se eleva. Por cierto, este método lo había deducido del modo de amurallar que habían empleado antiguamente los romanos.

En su cara exterior, cada uno de los paños del tambor presenta un amplio óculo (recuerdo también de lenguajes clásicos) y planchas de mármol coloreadas.

Los ocho elementos en que se divide la cúpula propiamente dicha también están divididos por otros mechinales que quedaron como residuos de los sucesivos anillos de construcción.

Como novedad, también es importante destacar la importancia debida a su valor cromático, que al conjugar el blanco y verde de las planchas de mármol, más el rojo del ladrillo de los elementos, da vida el exterior arquitectónico y destierra la imagen pétrea de la arquitectura medieval.

Como remate se construye una linterna. También ésta se adjudica en 1436 *ex aequo* a Ghiberti y Brunelleschi, aunque nuevamente se imponen los criterios de este último. Su forma circular y su contraste cromático, actúan como armónica “coronación” de toda la cúpula, y contribuyen lógicamente a la iluminación cenital del crucero del templo. En este sentido, se introduce ya el sentido de unidad que provoca el efecto lumínico en la arquitectura del primer Renacimiento.



Catedral Santa María dei Fiori.



Vista inferior de la cúpula de la Catedral Santa Maria dei Fiori.



Vista del frente de la Catedral Santa Maria dei Fiori.

Iglesia de San Lorenzo

En lo que se refiere a la construcción de iglesias, es necesario partir de la base de que la interpretación de los espacios interiores inspirados en la Antigüedad resultaba difícil, pues los templos antiguos no se habían pensado como un espacio interno para los fieles.

Esta deficiencia exige de Brunelleschi un nuevo alarde de talento si quería integrar la tradición en la nueva arquitectura. Lo consiguió con éxito en la construcción de la cúpula de Santa María dei Fiori, y vuelve a lograrlo en las dos iglesias de planta basilical que construyó, San Lorenzo y el Santo Spirito.

La primera, la iglesia de San Lorenzo, fue una idea propuesta en 1418 por ocho familias florentinas, que deseaban un templo en el que se abriera una capilla para cada una. Fue la familia de los Médicis quien adjudica el encargo a Brunelleschi en tiempos de Cosme de Médicis, el mecenas del arquitecto, y que además consigue, a cambio una cantidad de dinero, que la iglesia quede para su familia. Buen ejemplo éste de mecenazgo artístico renacentista con un componente importante de ostentación social.

La planta de la iglesia es una planta de cruz latina, que a pesar de ser especialmente longitudinal, produce un cierto efecto visual de centralización en la zona del crucero, por efecto de la luz proveniente de la cúpula.

Este doble juego de concepción espacial se complementa con un diseño de la planta con base en ejes ortogonales. Es decir, un modelo de planta construida en cuadrículas, formadas por la relación que existe entre las naves y el crucero, en el crucero o en la cabecera. Un trazado que no puede ser más racional debido a su geometrismo y su estudiada proporción.

En el interior, el lenguaje recupera todo el contenido clásico: las naves se separan mediante columnas y arcos de medio punto. Se utiliza el plinto, la basa ética, el fuste listo, el capitel corintio y, sobre el capitel, un núcleo de entablamento que realza el arco.

Igualmente importante es el efecto espacial creado por la luz y el color. La luz cenital contribuye a la unidad del espacio, y el bicromatismo, a resaltar la perfección geométrica y el sentido ortogonal del diseño.

Las cubiertas también siguen modelos clásicos. Son planas en la nave central, con decoración de casetones, y baídas en las naves laterales.

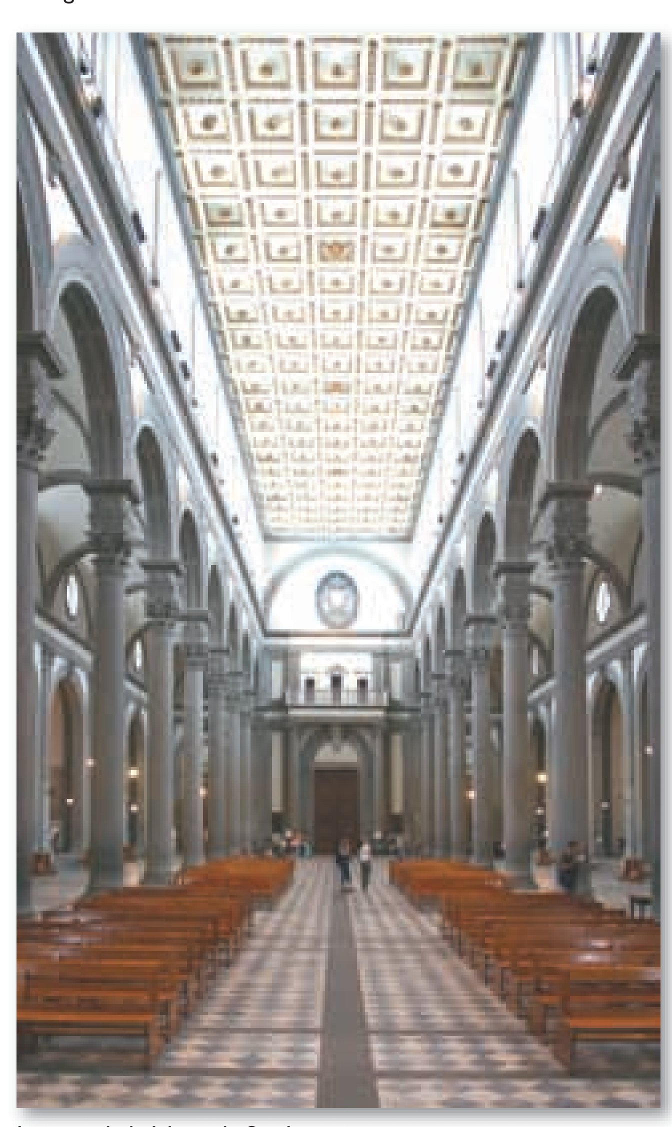
En San Lorenzo tampoco falta un módulo de proporcionalidad, ya visto en planta, y que asimismo se respeta en el conjunto de los elementos formales. Concretamente, se establece a partir de la medida de la columna, que remota de esta forma el protagonismo que tuviera en la Antigüedad.



Se crea así una concepción espacial y elegante, diáfana y de unidad, sobria y grandiosa, que a pesar de su modernidad evoca las grandes obras clásicas.



Iglesia de San Lorenzo.



Interior de la Iglesia de San Lorenzo.

León Bautista Alberti

Alberti (Génova 1406-1472) no es solamente el segundo gran arquitecto del Quattrocento, sino además un teórico de primer orden en este campo.

Hijo natural de un exiliado florentino, realizó sus estudios en Padua y Bolonia, si bien su auténtica formación artística se produce en Roma. Es allí donde descubre toda la grandeza del arte clásico contenida en su obra erudita (*Descriptio Urbis Romae*).

En 1434, al llegar a Florencia encuentra en Brunelleschi el verdadero maestro al que hay que seguir. Quedan en esta ciudad como sus obras más conocidas el Palacio encargado por la familia Rucellai y la fachada de la iglesia de Santa María Novella.

En Roma trabajará también como arqueólogo y restaurador de edificios antiguos, sin olvidar su principal actividad como teórico, que dio como resultdo su obra básica arquitectónica al modo de Vitrubio, *De reaedeficatoria*.

Algún tiempo después trabaja también en Rimini, donde realiza el Templo de Malatesta, y en Mantua, donde construyó las iglesias de San Sebastián y de Sant´Andrea.

Alberti fue, sin duda, un típico humanista y hombre del Renacimiento. Poeta, teórico del arte, arquitecto urbanista, estudioso, encarna el ideal del hombre-artista polifacético del quattrocento.

Palacio Rucellai

Una muestra de la renovación urbana que se produce en el Renacimiento y de la prosperidad de algunos grupos sociales, es la aparición de los “palazzi” o palacios, construidos por las principales familias de las ciudades más florecientes.

Lo mismo que las plazas articulan a partir de ese momento la estructura urbana, los palacios enmarcan muchas veces esas plazas, buscando en su interrelación módulos de proporcionalidad y efectos visuales en las fachadas.

Los palacios son el emblema y el orgullo de esta nueva sociedad, en gran medida por que son la mansión de una nueva clase triunfante que desea sustituir las viejas casas nobiliares. De esta forma, los palacios del quattrocento ya no serán casas fortificadas, sino, por el contrario, palacios abiertos a la ciudad e integrados en su urbanismo. Decía Alberti que el palacio del *Señor* no debía ser amenazador. Y decía también en el *trattato*, que el palacio señorial debe imponerse más por el prestigio intelectual que por la ostentación del fasto y la fuerza.

El palacio de Alberti resulta así de un lenguaje diferente al de los palacios anteriores. En la fachada se advierte una mayor plenitud en su almohadillado, con sillares rehundidos

en sus aristas, lo cual permite que luces y sombras remarquen el sentido geométrico del conjunto.

Para establecer la diferencia formal entre los tres pisos, Alberti no opta por la gradación de relieve en los paramentos, tal como ocurría en otros monumentos anteriores. Por el contrario, emplea un procedimiento clásico: la superposición de órdenes, que nos recuerda el modelo del Coliseo de Roma.

En efecto, en el primer piso emplea pilastras adosadas de orden toscano, tal vez el más vigoroso de la tradición clásica. Se acentúa además esta sensación de mayo rigor en la primera planta, merced a un amplio basamento de aparejo reticulado (*opusreticulatum*), también utilizado por los romanos.

En la segunda y tercera plantas emplea pilastras de orden corintio, mucho más finas. También siguiendo esquemas clásicos, separa ambos pisos por medio de entablamientos.

Un elemento muy personal de los palacios de Alberti son las ventanas. Las del Palacio Rucellai son las típicas ventanas *albertinas*: ventanas bíforas, rematadas en sendos arcos de medio punto, englobados a su vez en uno mayor, en cuyo tímpano se integra un característico óculo u "ojo de buey".



Palacio Rucellai de Alberti.

La escultura

El nacimiento de la escultura es parecido al de la arquitectura y la pintura. Mientras en la segunda mitad del siglo XIII en unos países agonizaba el románico o se iniciaba el gótico, en Italia se encaminaba al renacimiento.

En el siglo XV las obras renacentistas amalgaman la inspiración clásica con el naturalismo gótico, lo que dio por resultado tipos humanos sometidos a los cánones clásicos. Por su parte, en el XVI el gusto vuelve hacia lo grandioso así como hacia la interpretación idealista de la estatuaria clásica.

Aunque el mármol continuó siendo el material preferido, se produjo un desarrollo espectacular de la técnica del bronce y se popularizó el uso del barro vidriado recubierto con esmalte policromado para darle un sentido más realista.

Por otra parte, los temas se diversifican. Junto a los temas religiosos florecen los profanos: estudio de desnudo, esculturas de niños y adolescentes, estatuaria ecuestre, retrato de personajes ilustres y el bulto-retrato, en donde la expresión de realismo e individualismo adquiere mayor importancia. El relieve se caracteriza por una fuerte preocupación por la perspectiva, el espacio y la profundidad. Los personajes representados en éste y en la escultura están dotados de una serenidad y calma de actitudes muy diferentes al gótico.



No olvides que...

Escultura renacentista

- En este periodo, el **cuerpo humano** recobró un papel importante. Existe preocupación por las **proporciones** y la **belleza de los cuerpos desnudos**.
- A los escultores les preocupa la **anatomía** y plasmar la fuerza del **sentimiento**, de las **pasiones humanas**. Para ello se utilizan **materiales nobles**, como el mármol y el bronce.
- Además del género religioso, surgen **elementos profanos** y resucita el **retrato ecuestre**.

Lorenzo Ghiberti (Florencia 1378 -1455)

Ghiberti fue orfebre, escultor, arquitecto y escritor de arte.

Si bien empezó su trabajo como orfebre, pronto adquirió renombrada fama al resultar vencedor, frente a Brunelleschi, en el famoso concurso de adjudicación de los relieves del Baptisterio de Florencia.

También hubo de compartir con él la construcción de la cúpula de Florencia (10), aunque en este caso se impusieran los criterios de su rival.

Algunos años más tarde realizará las Segundas puertas del Baptisterio y en 1425, las Terceras, las que Miguel Ángel denominó "del Paraíso".

Escultor refinadísimo, Vasari dijo de él "que sus obras parecían hechas no con la fundición, sino con un soplo". Esta beneficiosa influencia se dejaría sentir sobre un joven ayudante que participaría en las obras del Baptisterio, Donatello, si bien se alejaría progresivamente del contexto gótico en que se integra todavía en cierto modo la obra de Ghiberti.

No obstante, también demostró su interés por la Antigüedad clásica y las innovaciones de su época. Así se desprende del contenido de los tres libros (*Comentarios*) que escribió al final de su vida, y que podemos considerar como la primera Historia del Arte moderno, en la que no faltan alusiones agudas y precisas respecto de las grandes obras de los mejores artistas del trecento y el quattrocento.

El concurso de 1401

El siglo se abre en Florencia con una competición entre escultores: el concurso para las segundas puertas de bronce del Baptisterio (la primera la había realizado Andrea Pisano en 1336).

Participan en este certamen maestros ya afamados como Jacopo Della Quercia, y dos escultores muy jóvenes, Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi.

El tema oficial del concurso consistía en presentar una "Historia" del sacrificio de Isaac, en relieve y ejecutado en un cuarterón o compasso, de bordes lobulados, como los de la Puerta relizada en el Trecenco.

Atendiendo al relieve de Ghiberti, en primer lugar advertimos la utilización de todos los elementos del relato bíblico: Isaac, Abraham, el altar, el ángel, el carnero, los criados, el asno, la montaña.

Además, la obra muestra su formación humanista y su inclinación por la cultura clásica. En realidad, representa el sacrificio con una interpretación alegórica: la renuncia a los afectos personales en aras de la obediencia a un imperativo superior. Recuerda además al sacrificio de Ifigenia, símbolo clásico de sacrificio del inocente evitado *in extremis*. De esta forma no representa un drama, sino que evoca un antiguo rito sacrificial. Las figuras también están vestidas a la antigua e incluso el friso del altar presenta un carácter clásico. Su canon y representación del desnudo evocan igualmente la formulación clásica, especialmente en el cuerpo desnudo de Isaac y en los paños volados de Abraham.

Desde un punto de vista plástico asistimos a una composición centrípeta, que permite armonizar en su unidad dos escenas diferentes: la principal del sacrificio y la secundaria de los criados al pie del monte.

La separación entre ambas escenas está representada por la recta cresta que corta diagonalmente la escena. Pero este eje transversal no sólo divide, sino que también coordina ambas escenas, ya que marca dos órbitas de movimiento: la larga curva falcada de Abraham y la opuesta, inversa del cuello del asno. Ritmos curvos éstos que además encuentran eco en las curvas de los lóbulos del marco.

De esta forma, montaña, asno y brazo de Abraham señalan ya una estructura centrípeta de líneas divergentes que se prolongan hacia el exterior. Pero no son las únicas: la mano de ángel, la cabeza de Isaac y el brazo extendido de Abraham completan esta composición, que transmite la sensación de haber detenido la escena, como si el movimiento se hubiera quedado en suspenso.

El relieve de Brunelleschi es diferente: en primer lugar su composición es muy distinta. Divide en compartimentos aislados las dos escenas en que se divide la "historia". En la parte superior, la principal y en la inferior, la secundaria. Además, la escena del sacrificio se describe como un drama, lo que obliga a una concentración en un punto de los movimientos, es decir, a una composición centrífuga. En efecto, el centro compositivo donde se concentra la tensión del drama, de la representación, se halla en el cuerpo de Isaac, cuya cabeza aferra con violencia la mano de Abraham.

Surge de esta forma, entre padre e hijo, una interrelación compasiva: el padre avanza con su peso sobre el hijo, y éste contrapone la mirada hacia sus ojos. Para concentrar aún más la acción se cierra un triángulo de fuerzas contrapuestas a través de la mano del ángel, que como caído del cielo, se abalanza sobre Abraham. Al quedar la escena secundaria tan aislada de la principal, se subraya con más intensidad el drama.

Finalmente, el concurso fue ganado por Ghiberti. Tal vez porque su lenguaje era menos rupturista que el de Brunelleschi.

Las representaciones de Ghiberti son más naturales, más líricas, y, sobre todo, más próximas a los modelos clásicos, tanto por el tratamiento del tema como por las soluciones formales. Brunelleschi, por el contrario, se conforma en este aspecto apenas con la representación de un criado sacándose la espina, que nos recuerda la famosa escultura helenística.

A los dos podemos considerarlos *modernos* en su momento. Ghiberti se olvida de ciertos remilgos y detalles superfluos propios de la tradición gótico-tardía, si bien –eso sí– conserva su característico lirismo.

No obstante, Brunelleschi es realmente revolucionario. Porque crea un espacio nuevo en la escultura y porque intro-

duce la fuerza de la expresión y la rotundidad en las acciones. Con él sí que desaparece cualquier rastro anecdótico, pues reduce la escultura a su esencia: el movimiento. Una solución, la suya, quizá excesivamente temeraria todavía.

Con Donatello se introduce el elemento popular en el campo de la escultura. Él mismo es un hombre del pueblo que aprende el oficio trabajando en los talleres, hasta que entra en el circuito culto de Ghiberti.

Como sabemos es amigo y compañero íntimo de Brunelleschi, si bien existe entre los dos un abismo de clase social. Se cuenta que cuando Donatello esculpió el crucifijo de madera de Santa Croce, Brunelleschi le reprochó "haber colocado en la cruz a un campesino", sin considerar que las proporciones del cuerpo debían ser perfectas. Y más tratándose de la divinidad.

Por ello, si Brunelleschi representa la tendencia intelectual e idealizante, Donatello, es un fiel intérprete de las corrientes dramática y realista.

Donato di Niccolo, *Donatello* (Florencia 1386 -1466)

Llamado Donatello, no fue solamente el mejor escultor florentino anterior a Miguel Ángel, sino también al artista más representativo del siglo XV. En realidad, todos los escultores posteriores, incluido Miguel Ángel, se hallan en deuda con él.

Se formó en el taller de Ghiberti, con el que empieza a colaborar a los 17 años. En 1408, es decir, apenas a los 22 años, realiza su primera obra en mármol, el *David*. No obstante, en ella aún se advierten elementos de la tradición medieval, que pronto se verán sustituidos, en obras como San Marcos o San Juan Evangelista, por un criterio humanista en su escultura, base del Renacimiento escultórico y de su incipiente fama.

También experimenta en el campo de la perspectiva en relieves como *El banquete de Herodes* o *Assunta*, y es habitual su práctica en todo tipo de materiales.

Entre 1431-1433 permaneció en Roma acompañado de su amigo Brunelleschi, tiempo que aprovechó para aprender de las obras antiguas e ingresar en su periodo de madurez. Pruebas de ello, entre otras cosas, son obras tan fundamentales como el David en bronce o las piezas de Cantoría de la Catedral de Florencia.

A pesar de que toda su obra supone un cambio radical en el ámbito de la escultura por su continua experimentación formal y sus nuevos contenidos, Donatello disfrutó de reconocida fama y éxito profesional. Con él la escultura vuelve los ojos al sentido heroico y medido de la Antigüedad clásica, si bien bajo un prisma nuevo, el del Hombre nuevo del Renacimiento, el del humanista, en fin.



San Marcos, Donatello.

David *de Donatello*

No debemos olvidar que el símbolo del David es siempre el de la victoria de la inteligencia sobre la fuerza bruta.

Este David muestra toda la fragilidad de un cuerpo en el que se destaca su sensualidad y lirismo. Desde otro punto de vista, muestra también la determinación de una figura reflexiva, de un espíritu victorioso.

En el tratamiento del cuerpo, Donatello aprovecha magistralmente las calidades que le otorgan el bronce y que resultan determinantes en este caso. En efecto, la luz parece que resbala sobre esta superficie, creando brillos, juegos de luces y sombras, tacto terso, que conllevan un fuerte contenido sensual, dulcificado por un suave contraposto.

Tal vez se trate de la más clasicista de las obras de Donatello, en la que parece enlazar con la gracia clásica de algunos modelos de Ghiberti. En ello tiene que ver también la exaltación de la belleza del cuerpo, su lirismo erótico y la ambigüedad adolescente.

En contraposición, su hondura psicológica, su madurez espiritual, más contrastada si cabe, sobre su rostro igualmente infantil.



Réplica del *David* de Donatello en el Museo Victoria y Alberto, Londres.

La pintura

En el desarrollo del Renacimiento cuenta mucho la aparienciade una clase social: los intelectuales, que con sus ideas humanistas convierten al hombre, como en la época clásica, en el centro del Universo y en la medida de todas las cosas, pues trastoca su actitud sobre el mundo, que ahora no sólo ansía conocer, sino captar mentalmente.

Esta nueva concepción va a repercutir en la ciencia y en el arte, que se afana por descubrir leyes objetivas que permitan representar no sólo lo que se ve sino las estructuras secretas. Se pasa así de representar simplemente la realidad a intentar ordenarla según una rigurosa colocación de los objetos. Brunelleschi inicia sus estudios de la perspectiva, mediante la asociación del arte con la Geometría y las Matemáticas. Sus descubrimientos se aplicarán a la pintura, lo que permitirá a los pintores representar el espacio de tres dimensiones sobre una superficie plana, abandonando así su carácter lineal, como en el románico y el gótico, donde el color es generalmente elemento ornamental al igual que la línea. Ahora surge la tradición del bulto pleno, que procura obtener formas fuertemente tridimensionales y al mismo tiempo situarlas en un espacio posible, cuyos elementos entran en correlación con las figuras. Al separar la obra de su soporte temático, el dibujo recupera su valor estético clásico.

El quattrocento es el momento en que los pintores buscan la solución a los problemas técnicos: perspectiva, luz proporciones, composición, etcétera.

En la representación del espacio los pintores distribuían los objetos en un riguroso orden de proporción y simetría según los estudios de Brunellschi, que convierten las obras pictóricas en una especie de ventana abierta a un mundo ideal.

La elaboración de este artificio óptico se hizo posible gracias al uso de dos convencionalismos:

1. La perspectiva lineal, cuyos objetos se acortan con la distancia. Superada por
2. La perspectiva aérea, en la que se difuminan con la distancia.

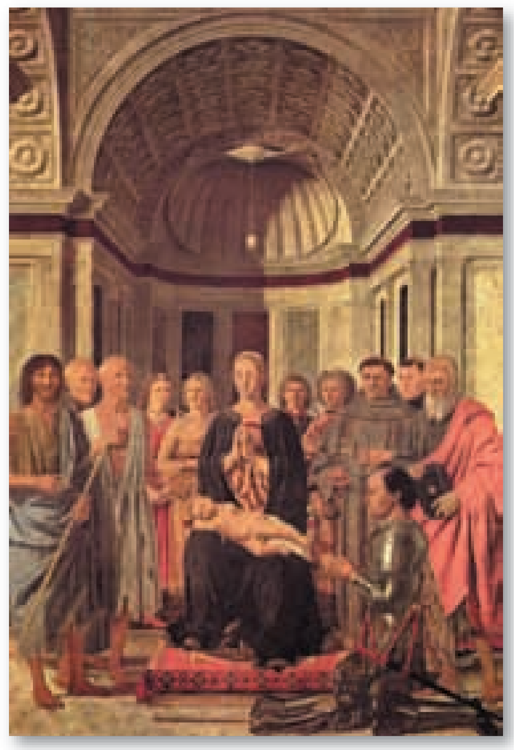
Masaccio fue el primero en aplicar la primera a la pintura, con lo cual creó la ilusión de profundidad y volumen, mientras las tonalidades cromáticas de la perspectiva aérea darán un gran impulso a la pintura del siglo XVI.

El estudio de la luz obsesiona a Piero de la Francesca. Con el fin de crear ambiente y darle corporeidad a la figura recurre al modulado del color por medio de la luz, aunque salvo en Venecia, prima el dibujo sobre el color.

En cuanto a la figura humana, se recupera el ideal clásico. Masaccio impresiona por la falta de estilización, el sentido de la realidad, de la naturaleza, de la humanidad, que por vez primera entra en el mundo del arte. Sus personajes, llenos de una dignidad natural y sus seres divinos, de una gran humanidad, logran reducir la diferencia entre la vida terrestre y la eternidad. Las composiciones forman esquemas geométricos sencillos que procuran siempre el equilibrio y el orden conceptuales. Florencia, bajo los Médicis, se convierte en el centro pictórico italiano, popularizando entre la burguesía la pintura al óleo sobre lienzo.



Retrato de Federico Montefeltro, Piero de la Francesca.



Retablo de Brera, Piero de la Francesca.



No olvides que...

Pintura renacentista

- Los pintores del Renacimiento no pudieron recurrir a modelos clásicos: en la época, las pinturas de ese estilo estaban desaparecidas.
- Destaca por su originalidad y el interés en representar la vida real; los pintores daban a sus cuadros apariencia tridimensional mediante:
  - La perspectiva.
  - El tratamiento lineal.
  - El tratamiento aéreo.
  - El sombreado.
- Los fondos arquitectónicos se incorporan a la pintura junto con los paisajes, en oposición a los fondos dorados de los cuadros medievales. La pintura al óleo, que se introduce por influencia flamenca, permitía conseguir muchos matices en las tonalidades.
- Florencia, Venecia y Roma fueron las ciudades con mayor producción artística y que consiguieron crear escuela.
- Los temas preferidos eran:
  - Retratos.
  - Mitología clásica.
  - Temas religiosos.

Tommaso di Ser Giovanni di Mone, *Masaccio* (1401-1428)

Tommaso di Ser Giovanni di Mone, apodado *Masaccio* (el "tasco"), fue el primero y para algunos el más grande en la sucesión de los maestros venecianos del siglo XV.

Los textos le mencionan por primera vez como pintor en 1422, año en que ingresó en el Gremio de Florencia. De 1426 es su famosa *Madonna con el niño* para la iglesia Carmelita de Pisa y hoy en la Nacional Gallery, de Londres

Con Masaccio comienza un nuevo estilo pictórico, igualmente revolucionario como lo habían sido las aportaciones de Brunelleschi o Donatello en arquitectura y escultura, si bien éstos eran muchos mayores que él, lo que permite hablar de un auténtico genio, que a los 25 años ya había madurado su propio estilo y que a pesar de una vida tan breve puede considerársele uno de los fundadores de la pintura moderna.

Su estilo está dominado por el realismo y la sobriedad, por la solidez formal y sus efectos de luz. Se le emparenta en cierto modo con Giotto, si bien en Masaccio no falta el

aporte intelectual y humanista de los grandes pioneros del Quattrocento.

Entre 1425 y su temprana muerte a los 28 años realiza dos de sus obras más conocidas y representativas: El fresco de *La Trinidad* para la Iglesia de Santa María Novella en Florencia, y los frescos de la Capilla Brancacci en la Iglesia de Santa María del Carmine de Florencia.



Retrato de joven de perfil, Massacio

Pese a su temprana muerte, Masaccio creó un estilo de gran calidad, lejos del estilo gótico internacional. En él parece reencarnarse la olvidada monumentalidad giottesca, con sus personajes llenos de grandeza, de rostros expresivos, que exteriorizan su estado de ánimo.

Aplicando sus conocimientos sobre la perspectiva y la luz, sumerge al hombre en una realidad tridimensional, emotiva, posible y libre de detalles anecdóticos. Esta cadencia de retoricismos sorprende en su época, que prefiere la sensualidad de Fra Angélico, ya que es un arte que no limita la realidad vista, sino que la recrea. Al pintar trata de liberarse de su profunda conciencia de la tragedia del hombre, necesariamente mortal, pero cuyas creaciones espirituales son eternas. Esta contradicción la resuelve mediante la trasformación del cuerpo humano en un monumento para el espíritu.

Santa Ana, la Virgen y el Niño

En colaboración con su maestro Masolino pintó *Santa Ana*, *la Virgen* y *el Niño*, obra en la cual éste ejecutó a Santa Ana y los Ángeles, mientras Masaccio abandona el linealismo y logra volúmenes que se integran en el espacio.



Santa Ana, la Virgen y el Niño, Masaccio.

En el relato de Pisa aún se muestra el oro como espacio envolvente en la predela, como muestra la *Adoración de los Reyes Magos*, en la cual notamos la evolución de la pintura florentina paralela a la de la escultura y la arquitectura. Los gestos góticos han desaparecido en beneficio de volumen logrado a base de luz y color. Los reyes aparecen tan reales que incluso se les ha privado del nimbo santo, que se reserva exclusivamente para la Sagrada Familia y de forma muy discreta. El exotismo de las vestimentas ha desaparecido. El paisaje en penumbra refuerza la escena.

En la capilla Brancacci de la iglesia del Carmen, de Florencia, inicia el primer ciclo renacentista con escenas de la vida de San Pedro y el grupo de Adán y Eva.



Fresco de Santa María del Carmen en Florencia, Masaccio.

El tributo al César

Presenta momentos distintos al gusto medieval. La escena tiene lugar en un extenso paisaje desolado, con árboles marchitos y con edificios simples, donde unos personajes con vestiduras populares dispuestos en torno a Jesús esperan con decisión sobre el pago del impuesto al publicano. Su gesto

de aceptación se concreta ordenando a San Pedro que acuda al lago y que saque del pez la moneda, que le entrega al publicano ante un fondo arquitectónico desproporcionado. Lo único sobrenatural de la obra parece desplazado a un extremo, como minimizado. Los personajes, sabiamente iluminados, provocan una fuerte sensación de volumen. Pese a que las cabezas están a la misma altura, sabe crear, por efecto de la perspectiva, un ambiente entre ellas y disponerlas en el espacio en planos distintos.

La expulsión de paraíso contiene los primeros desnudos del Renacimiento. Regularmente dibujados y someramente coloreados estos personajes ya no son meras criaturas avergonzadas, sino seres humanos que sufren profundamente. Más que sentirse culpables los presenta como víctimas. Adán avanza con un gesto firme, cubriéndose el rostro con un gesto reflexivo. Eva camina fatigosa, mientras oculta parte de su cuerpo al tiempo que lanza un grito desgarrador.

Su rostro no puede esconder el dolor del acontecimiento. La diferencia psicológica entre el hombre y la mujer está plenamente lograda. Nadie había sido capaz de interpretarlo de este modo.

La Trinidad

Para la iglesia de Santa María Novella (Florencia), pintó *La Trinidad*, obra en la cual logra unir arquitectura y pintura en una realidad espacial. La Trinidad, acompañada de San Juan y la Virgen (Deesis), que muestran la revelación del ministerio al espectador, se organizan dentro de un arco franqueado por pilastras donde se abre una capilla con bóveda de cañón con casetones al gusto de Brunelleschi, logrado con base en sus conocimientos de la perspectiva. El realismo es tal que da la sensación de que el muro está perforado. Llama la atención el ritmo cruzado de los colores y la utilización del mismo canon a pesar de los tres estadios de jerarquía.



La Trinidad, Masaccio.

La Crucifixión

En esta obra más que por la perspectiva, se preocupa por la anatomía de los cuerpos, que se metamoforsean por punto de bajo de mira y así Cristo presenta la cabeza pegada al tórax para acentuar el efecto de perspectiva.

La Virgen



La Virgen, Masaccio.

La importancia de Masaccio en este periodo es enorme, si aparte de sus capacidad innovadora consideramos que muere muy joven, antes incluso de cumplir 29 años. Su labor resulta en cualquier caso revolucionaria y sólo comparable a la realizada en su momento por Giotto.

Su principal maestro fue el pintor Masolino, pero en realidad los verdaderos inductores de la nueva pintura de Masaccio son el arte de Brunelleschi y Donatello.

Masaccio es capaz de combinar cierta idealización tardo-gótica, que se concreta en la armonía en la composición y en el tratamiento cromático como consecuencia de la referencia clásica y en la aportación personal de una pintura robusta, maciza, solemne, de una enorme fuerza expresiva.

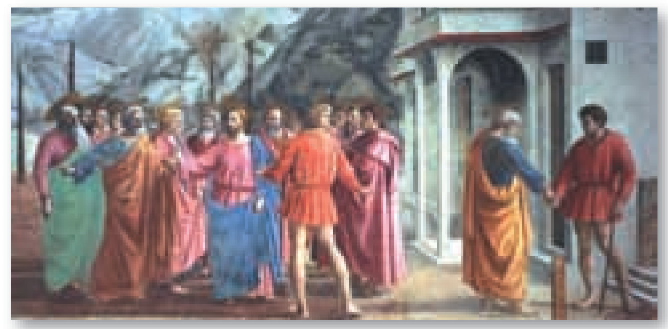
El Tributo

Esta obra narra el episodio evangélico en el que Cristo, convencido de que "hay que dar al César lo que es del César", manda a Pedro que cumpla con esta obligación, para lo cual primero debe recoger el óbolo que hay que pagar de la boca de un pez (ahí el milagro) para después entregárselo al recaudador.

La escena tiene tres momentos bien diferenciados y los tres se presentan en el cuadro:

1. El momento en que el recaudador pide el impuesto y Cristo imperativamente manda a Pedro a cumplir.
2. El segundo, a la izquierda, cuando Pedro recoge el óbolo del pez muerto, hecho que en sí constituye el milagro de este episodio evangélico, pero que aquí se trata de modo bastante marginal.
3. El tercero, a la derecha, cuando Pedro accede a pagar al recaudo.

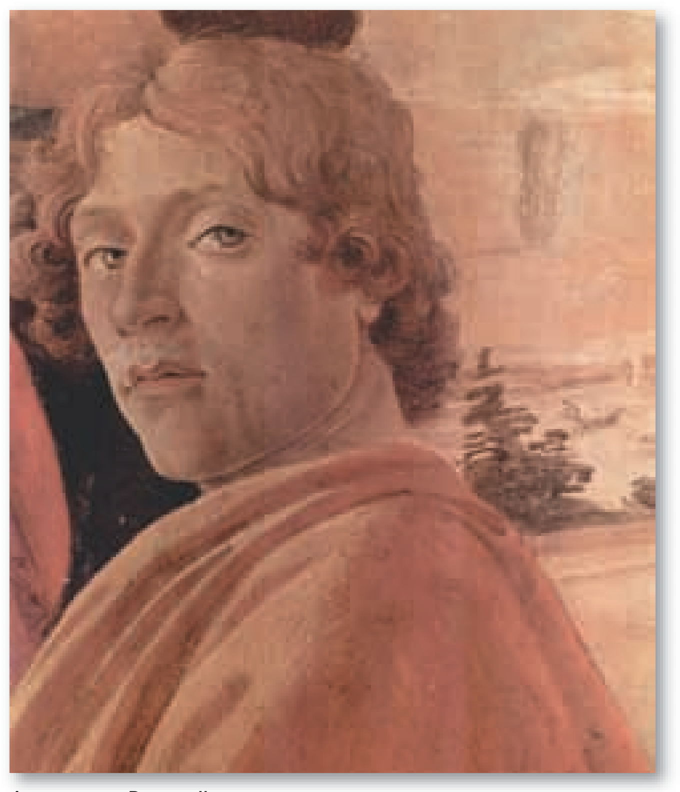
Sin embargo, las tres escenas no siguen un orden cronológico, porque, como se ha descrito, el primer hecho se halla en el centro, el segundo a la izquierda y el tercero a la derecha.



El tributo, Masaccio.

Sandro Botticelli (1455 -1510)

En la segunda mitad del siglo XV Florencia parece abandonar la línea marcada por Masaccio y prefiere una pintura próxima a la flamenca de contenido más alegórico en el que subyace un fuerte sentido clásico.



Autorretrato, Botticelli.

Afectado por la crisis socio-política y religiosa que invadió Florencia a fines del siglo, su obra se ve inmersa en un sentimiento de pesimismo y de melancolía. Si como renacentista exalta al hombre, su desconocimiento del secreto de su existencia le provoca miedo e inseguridad. Esta contradicción crea cierta turbación en su espíritu y su campo es abonado por las predicaciones de Savonarola contra el paganismo de la sociedad renacentista.

Recapacitando sobre su vida anterior, Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi o Sandro Botticelli se decide a destruir muchas de sus obras profanas.

Para él, su obra está dotada de un nuevo sentido: la pintura subjetiva, dotada de un nuevo sentido, pues la belleza es algo inmaterial y sólo se puede alcanzar por medio de metáforas y apologías.

Pintor de una sensibilidad exquisita, se despreocupa de las conquistas técnicas, para dejarse arrastrar por su inspiración, con base en la cual crea una pintura subjetiva, en la que utiliza la metáfora como única vía para plasmar la belleza inmaterial. Domina en él su vocación de dibujante, con líneas deliciosas que oscilan como llamas en un mundo de color. Su arte es puro lirismo, mero arabesco. Es, por lo tanto, el pintor que mejor ha representado las líneas en movimiento de todo el siglo XV.

Su repertorio artístico engloba temas religiosos, mitológicos y retratos.

Temas religiosos de Botticelli

Con Botticelli se pierde la tranquilidad y la alegría de los pintores anteriores, tornándose melancolía. Sus rastros son tristes y su mirar de ensueño. Cuando contempla al Niño parece presagiar su trágico final.

La virgen del Magnificat

Realizada en plena crisis religiosa (1485), consigue una armonía compasiva excepcional, pues las siete figuras se adaptan a la forma circular de su obra. La composición gira alrededor del niño, mientras la Virgen y los ángeles se inclinan suavemente hacia Él, forzados por el contorno del *tondo* (pintura circular). El círculo se cierra en la parte superior con la corona y en la inferior con las manos entrelazadas de la Virgen.



Virgen del Magnificat, Botticelli.

La Virgen con el Niño y San Juan

También llamada Virgen del Rosal, es quizás la más lírica de sus madonas. El conjunto Madre-Hijo resulta de una gran expresividad y dan la sensación de no sentirse observados, mientras que San Juan se dirige al observador como pretendiendo contarnos su pensamiento.

Historia de Moisés: El Papa Sixto IV le encargó que pintara esta obra para la Capilla Sextina. Compuso varias escenas entre las que se destaca las pruebas que Moisés aplica a los que se han levantado contra el sacerdote Aarón. Una de las más notables es la prueba del incienso, en un ambiente presidido por el arco romano.

Además de este repertorio podemos agregar *La Virgen de la Granadas*, donde se acentúa el sentido de lo melancólico; *La Piedad*, que refleja un gran dramatismo, a pesar de la dulzura de los rostros; *La Adoración de los Reyes* (Pisa), en la cual los reyes pierden su exotismo comportándose como humanos y reservando los nimbos para la Sagrada Familia. El dibujo cede a la luz y el color.

Temas mitológicos de Botticelli

Junto a la creación de temas religiosos sintió una fuerte afición por los mitológicos, algunos de los cuales fueron destruidos por él mismo.

Venus y Marte

En *Venus y Marte* recoge un tema procedente de un sarcófago romano del Museo Vaticano. Sus modelos son Julianos de Médicis y Simonetta Vespucci a la que parece aludir la cepa de avispas en la cabeza de Marte. Se sabe que de los amores de Venus y Marte nació Armonía, es decir, si uno es el principio generador de la naturaleza y el otro el destructor, de la fusión de ambas fuerzas cósmicas se engendra la armonía del Universo. Venus aparece representada por una joven aristocrática, inquieta e inteligente, de mirada lejana, vestida con una túnica suntuosa, con pliegues armoniosos y en posición romántica. Frente a ella está el cuerpo desnudo de Marte, hundido en el sueño, como agotado por el esfuerzo. Ambos, Venus y Marte, aparecen distantes, pese a los esfuerzos de los pequeños faunos (divinidades protectoras, animales que viven en los bosques y que cuya visión provoca la muerte) por acercarlos.

El arabesco de la línea y los valores plásticos de la masa se conjuga de forma magistral. El paisaje se reduce al fondo de un prado bajo el cielo azul entre dos fragmentos del bosque.

El nacimiento de Venus (1585)

Parece que para componer esta obra se inspiró en unos versos de Poliziano que describe una obra romana de Apeles.

Según la corriente neoplatónica el amor es un deseo del goce de la belleza, lo que convierte a Venus en diosa del amor y por ende de la belleza. Pero esta belleza es representada por dos tipos de Venus.

La Venus Celeste nace cuando Urano lanza su semen al mar. Por carecer de madre, es inmaterial y pertenece al mundo de la belleza primaria de la divinidad. La Venus natural, hija de Júpiter y Juno, es la imagen individualizada y material

El nacimiento de Venus, Botticelli.

de la belleza primaria, que hace inteligible la belleza a nuestra percepción. Por lo tanto, esta obra pretende mostrarnos que la belleza nace de la unión del espíritu con la materia.

Céfiro

Abraza a una ninfa que derrama flores que simbolizan el semen de Urano. El mar como materia informe de las formas primarias hace emerger de su fondo a una Venus desnuda, de belleza pura y sin aditivos, de cuerpo encurvado por el soplo del Céfiro. La obra es toda poesía, un canto neoplatónico en el que el hombre busca la belleza, el amor y la verdad encarnada en la figura de Venus.

La primavera (1580)

Forma pareja con *Céfiro*, e incluso repite algunos de sus personajes. Para la comprensión del cuadro es crucial la figura de las Tres Gracias. En la antigüedad clásica se las consideraba las Doncellas de Venus, mientras que en el cristianismo se aprovechó su valor ternario para darle un nuevo simbolismo desvinculado de Venus. Durante el renacimiento de Venus, hasta el punto que fueron llamadas una "Trinidad" (castidad, pulcritud y voluptuosidad) de la cual Venus era la *Unidad*, es decir, la suprema belleza, de una forma muy semejante a como el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son considerados el triple aspecto de la Deidad.

El cuadro presenta al viento Céfiro que persigue a la ninfa Clora, que al ser atrapada se trasforma en Flora o Primavera con sus flores. En el centro, Venus vestida, convertida en algo material, acompañada por su hijo Cupido dispara su dardo a las tres Gracias cubiertas con un velo transparente.



La primavera, Botticelli.

Al lado, Mercurio, como mensajero de los dioses, señala el cielo donde se halla el verdadero amor.

Con ello se pretende indicar todo el ciclo: Céfiro representa la belleza material, las Tres Gracias la compresión del mundo en contacto con el amor de Venus y Mercurio la posibilidad de que el amante de la belleza alcance la visión del mundo celeste de las ideas.

La calumnia (1495)

En este cuadro quiso reconstruir el tema clásico de Apeles, descrito por Luciano. Sin embargo, la obra se sale de lo clásico dado su excesivo movimiento, lo que nos permite pensar que la ola de fanatismo que asolaba Italia le induce a crear esta obra donde funde lo clásico con el cristianismo. El rey Midas, aconsejado por la sospecha y la ignorancia, tiende la mano a la envidia, la cual conduce a la calumnia encendiendo el fuego de su pasión, representada por la antorcha. Otras dos figuras son el fraude y los celos. La calumnia arrastra a la víctima. Detrás, el remordimiento avergonzado vestido de negro que mira a la verdad desnuda, la cual dirige su mano y vista hacia el cielo. La estancia está totalmente decorada con escenas de la antigüedad clásica, del Antiguo Testamento e historias de Boccaccio. El poder destructor del tiempo se manifiesta en el paisaje desolador.

Fra Angélico

Es Guido di Pietro, conocido como el Beato Angélico o Fra Angélico (Vicchio, Florencia 1395 - Roma 1455) uno de los artistas de la primera generación de pintores renacentistas que más deudas mantiene con la tradición inmediatamente anterior. En él se aprecian fórmulas y convencionalismos que se manifiestan en la utilización de arquitecturas goticistas como marco de sus expresiones plásticas, así como en el empleo de colores intensos y rutilantes.

Parece por ello un pintor conservador en medio de esta ebullición de modernidad y cambio que representa el Quattrocento, si bien no hay que olvidar que su incursión personal y plástica en el ámbito religioso podría explicar también una forma de pintar que es coherente con sus contenidos y que no podría ser la misma que la de otros pintores que reciben encargos de los nuevos mecenas urbanos. Por otra parte, tampoco se estanca en un estilo inalterable, porque también él contribuye a ”modernizar” el lenguaje precedente y porque sus últimas obras aceptan nuevos recursos de perspectiva y composición.

La anunciación

Fra Angélico realiza para la iglesia de Santo Domingo de Fiesole tres retablos, el primero de los cuales se encuentra en Fiesole, el segundo en el Prado y el tercero en Louvre.

La Anunciación de Fra Angélico

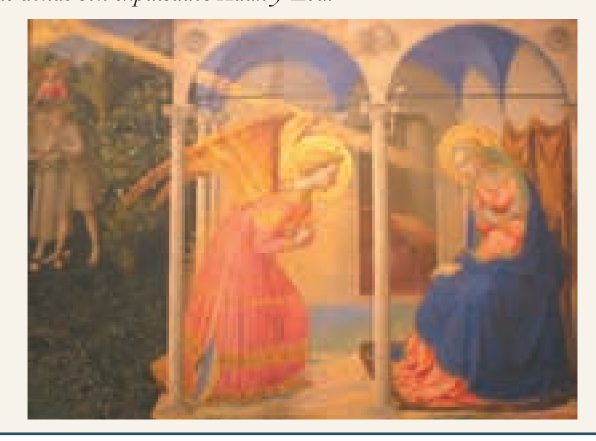
1430-1432

194 x 194 cm

Temple sobre tabla

Museo del Prado

Tabla central del retablo pintado para la iglesia de Santo Domingo de Fiesole. Fue comprada por el duque de Lerma en 1611. De las tres versiones existentes, la del Prado es la que presenta una mayor riqueza de colorido y un discreto empleo del oro con técnica propia de la miniatura. Contrasta con la escena de La Anunciación, de gran simplicidad, la minuciosidad con que está tratado el jardín del Edén, de donde son expulsados Adán y Eva.



La *Tabla* o *Pala del Prado* está formada por una bellísima Anunciación y una presella con cinco tablillas. La tabla es de una belleza pocas veces igualada por el artista, lo que desecha la hipótesis de una autoría diferente. Es cierto que participaron colaboradores en su realización y que, por ejemplo, la escena del Paraíso no es suya sino de otro artista de su escuela, tal vez Zanobi Strozzi. Pero la escena principal, sin duda excepcional, es suya.

Ésta se desarrolla enmarcada en una logia de formas arquitectónicas, en este caso ya “brunellesquiana”, donde se advierte una gran preocupación por el tema de la perspectiva geométrica. Tanto la actitud como la solución gestual de los protagonistas nos recuerda aún la pintura gótica más sensual, vinculada a la escuela de Siena. No obstante, es el tratamiento de la luz y la utilización del color lo que da un sello especial a esta obra.

La luz diáfana y cristalina anuncia ya lo que va a ser la nitidez característica de la pintura de autores como Lippi, Boticelli o Piero Della Francesca.

El color, en el que se destacan los tonos violáceos, anaranjados y amarillos de las bóvedas de la arquitectura o del manto de la Virgen, envuelven la escena en una atmósfera ingrávida, radiante y plena, que nos transmite su contenido divino.

Andrea Mantegna (1431-1506)

Los primeros años del siglo XVI fueron influenciados por Mantegna en la pintura italiana. Una de sus obras principales es el *Cristo muerto*.

Cristo muerto

Ésta es una obra realmente espectacular, porque además de innovar en el tratamiento de la perspectiva es una obra auténticamente clásica por su sobriedad, detalle y claridad. En última instancia, se trata del escorzo más valiente y atrevido realizado hasta entonces. Al representar a Cristo con los pies por delante se ve obligado a utilizar una perspectiva con la línea de horizonte muy baja "perspectiva de rana", lo que si bien resulta una temeridad plástica crea una tremenda profundidad.

Por otra parte, también la realización es rotunda en este caso, con una gran dureza de perfiles y contornos y una delineación total. La línea evidentemente prevalece, reafirmando el sentido escultórico de todos los elementos, de las sábanas de pliegues hirsutos y aristados, o las mismas llagas que aparecen huecas.

A ello debe sumarse también el dramatismo de la escena, que no sólo se basa en la monumentalidad de los personajes, sino en su tratamiento expresivo, muy próximo al de la pintura flamenca.



Cristo muerto, Mantegna.

El Cinquecento italiano

El propio nombre de cinquecento alude genéricamente al segundo ciclo del Renacimiento en Italia, concretado precisamente en el siglo XVI.

Tradicionalmente y de acuerdo con Vasari, esta segunda etapa se divide en Alto y Bajo Renacimiento, tomando como separación de ambos periodos la mitad del siglo y dos fases artísticas diferentes: la magnífica aportación de Miguel Ángel y la decadencia que le siguió.

En la actualidad dicha periodización ya no se acepta, principalmente porque se ha sistematizado como un estilo propio la supuesta decadencia de la que hablaba Vasari, el manierismo. Es más, éste se adelanta bastante en sus primeras manifestaciones, por lo que no hay que esperar a la mitad del siglo.

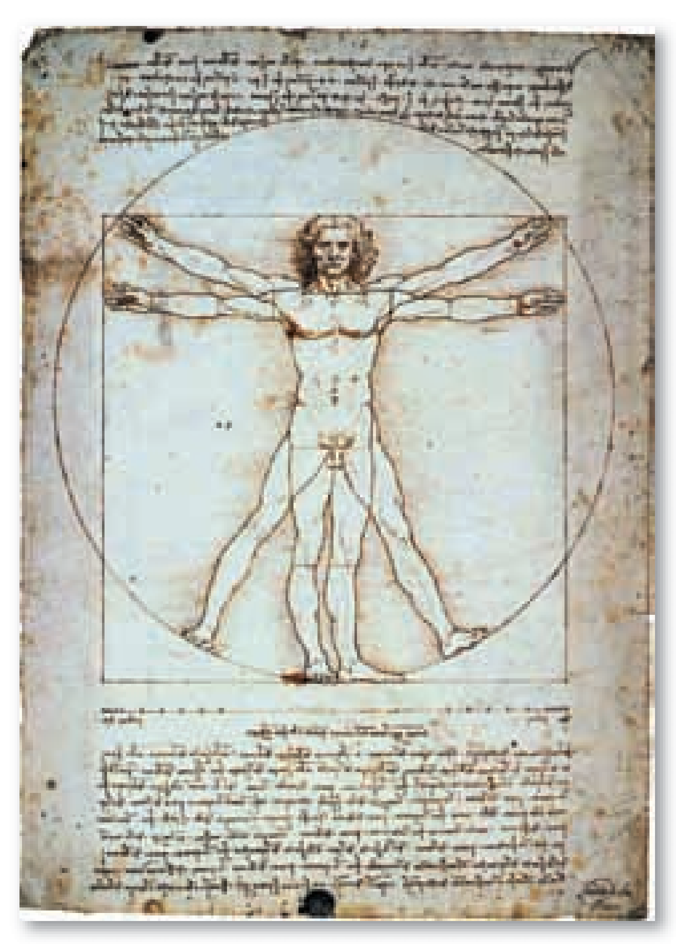
De esta forma, cuando en la actualidad se habla de Cinquecento nos referimos a un periodo de Renacimiento pleno, de apogeo en las novedades introducidas por el Quattrocento, pero que apenas dura las dos primeras décadas del siglo XVI.

Durante el Cinquecento se mantuvieron ciertos aspectos característicos, propios del primer Renacimiento, en especial el apego a las pautas clásicas. No obstante, se producen también ciertas transformaciones en la Italia de la época que alteran el universo general que definió el arte de ese periodo, especialmente la intervención militar de países extranjeros como España o Francia en suelo italiano, la decadencia de algunas repúblicas independientes y la recuperación política del papado, cuyo nuevo mecenazgo convertirá Roma en la capital artística del mundo. Florencia conserva todavía su importancia artística, pues sigue siendo cuna de grandes creadores como Miguel Ángel o Leonardo, y de mecenas como los Médicis, si bien pierde en este siglo el protagonismo que había tenido durante el Quatrocento.

Roma, por su parte, cuenta con el mecenazgo principal del Papa Julio II y posteriormente los de León X y Clemente VII. Ello atrae a la capital a los principales artistas del momento, entre los que se perfilan auténticos genios como Miguel Ángel, Rafael o Bramante.

Además, sigue existiendo un vivo interés por los restos arqueológicos conservados de la Antigüedad clásica, que también en este siglo se enriquecen, por ejemplo, con el descubrimiento en 1506 del grupo del Laoconte, que tanta repercusión tendría en el arte del momento y más exactamente en la obra del propio Miguel Ángel.

Pero además se advierte cierta inquietud también por cotejar y comparar las teorías de los tratadistas clásicos (Vitrubio, por ejemplo) con los postulados vigentes en ese momento.



El hombre de Vitrubio, Leonardo da Vinci.

El modelo antropocéntrico mantiene su preeminencia, aunque las obras, especialmente de arquitectura y de escultura, adquieran mayor monumentalidad.

Se potencia el carácter científico y de investigación de la obra de arte. En este sentido, las mayores aportaciones son las de Leonardo, especialmente su concepción de la perspectiva aérea.

Por último, también crece el prestigio de los grandes artistas cuya cotización aumenta continuamente, pareja a su mayor encumbramiento. Este fenómeno transforma al mismo tiempo el modelo de la formación de los artistas, que del aprendizaje en el taller y con el maestro, se transforma ahora en una docencia más regulada y sistematizada.

En el ámbito de la arquitectura se destaca la construcción de nuevos palacios, de mayor magnificencia que en el siglo anterior, y de nuevos templos que buscan un distinto planteamiento con la centralización de sus plantas.

Todo ello sucede junto con la creciente influencia de la pintura veneciana, que añade una fuerza colorista al clasicismo del primer Tiziano o Giorgione, que la aleja de las limitaciones del Quattrocento y la dirige irremediablemente hacia

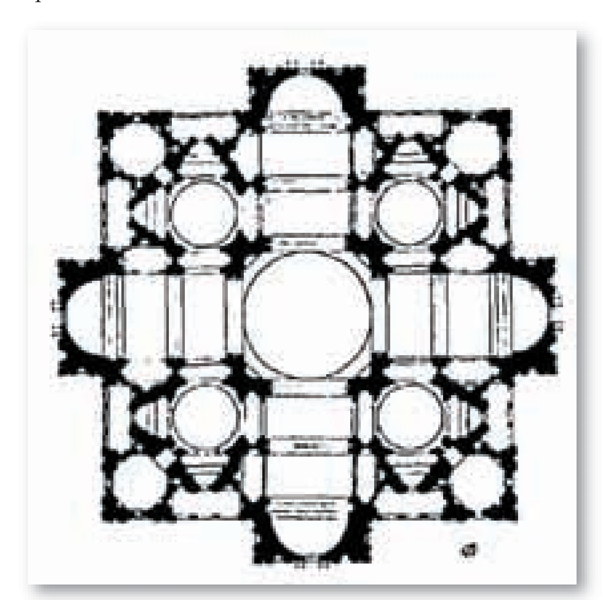
una trayectoria nueva, cuyo primer paso será el manierismo y su meta la pintura barroca.

Arquitectura

En 1503 el Papa Julio II decide sustituir la antigua basílica paleocristiana de San Pedro por una iglesia nueva acorde con la importancia monumental que había de tener la primera iglesia del mundo, y que era, a la vez, tumba de Pedro, sede del pontificado y centro de la cristianidad.

La planta de Bramante

En 1506 se nombró a Bramante, **Donato d'Angelo Bramante** (**1444-1514**), para que como superintendente general de las obras vaticanas realizara el primer proyecto del nuevo templo.



Planta de Bramante.

En esta ocasión Bramante diseña una planta centralizada, esto es, una cruz griega inscrita en un cuadrado, y por ello, con varios ejes de simetría en sentido lateral y diagonal.

En el centro se pensaba levantar una cúpula, así como otras cuatro en los codos de la cruz. A ello se le añadirían cuatro torres en los ángulos del cuadrado y cuatro pórticos en los extremos de los brazos, que se remontaban además por medio de exedras. Las torres eran cuadradas y de prismas escalonados, y los brazos de la cruz se abovedaban en cañón.

Por su parte, la cúpula central, de 40 metros de diámetro y una gran altura, contaría con una columnata que rodearía el tambor.

Esta planta diseñada por Bramante revolucionaba el sentido de la arquitectura del momento, que como en la antigua Grecia recupera el valor de la masa y de los volúmenes externos. Con ello, la arquitectura vuelve a ser algo "moldeable" y por lo tanto "escultórico".

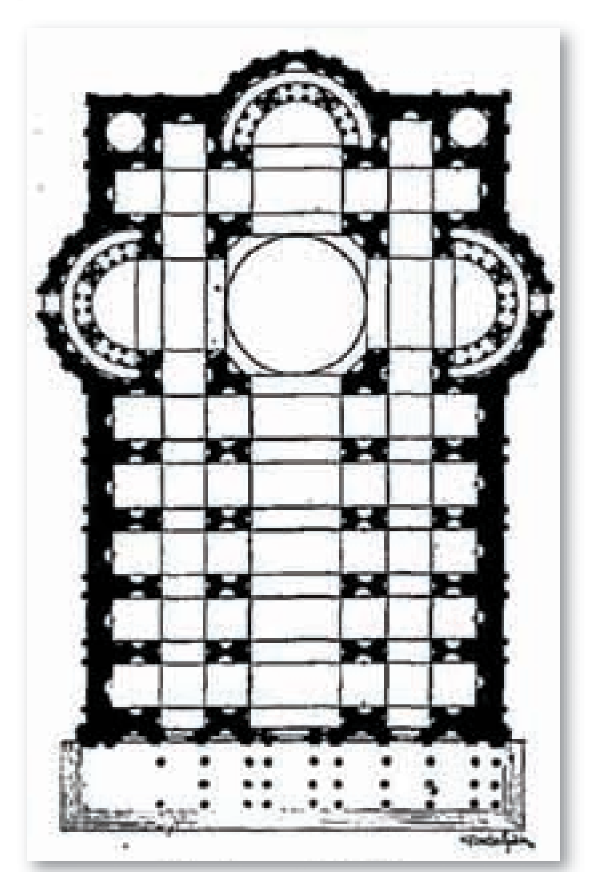
Pero el proyecto de Bramante se frustró a poco de iniciados los trabajos, debido a la temprana muerte de Julio II en 1513 y de la del propio Bramante un año más tarde.

El proyecto de Rafael

El proyecto de Rafael difiere del de su antecesor, debido sobre todo al interés del nuevo Papa en regresar a los planteamientos en planta de cruz latina para la construcción de templos cristianos.

Con base en estos criterios, Rafael proyecta un edificio de tres naves con capillas y un amplio crucero cuyos brazos rematan en amplias exedras semicirculares y con deambulatorio, prácticamente iguales al ábside central, con el que configuran un espacio equidistante que conserva el planteamiento centralizado de Bramante.

Pero tampoco Rafael tuvo tiempo de desarrollar sus planes, pues murió muy joven en 1520.



Planta de Rafael.

La solución definitiva de Miguel Ángel

A pesar de todos los intentos, las obras de la basílica de San Pedro seguían paralizadas desde las primeras piedras colocadas en 1506. Por ello, al morir Antonio de San Gallo en 1546, el Papa Pablo III le encomienda a Miguel Ángel finalizar la obra.

Buonarroti recupera la pureza de la idea primigenia de Bramante y respeta plenamente la planta centralizada. Por lo tanto, se mantiene la planta en forma de cruz griega, si bien ahora abre una sola entrada principal, y no una en cada brazo como ideara Bramante, y coloca en el centro de la misma cuatro enormes pilares ochavados que sirvieran de soporte a una cúpula aún mayor que la diseñada por Bramante. Ésta, de 42 m de diámetro, requiere para su sostén del contrarresto de otras cuatro cúpulas menores ubicadas detrás de los pilares, tal como se había concebido en santa Sofía.

Con ello lógicamente desaparecen también las primitivas torres bramantinas.

La cúpula propiamente dicha se asienta sobre un tambor circular que presenta parejas de columnas gemelas, destacadas del plano de muro. Sobre el tambor se eleva un sobrecuerpo o segundo tambor, con decoración de guirnaldas, y sobre éste la cúpula en sí, apuntada, de nervios destacados y vibrantes en sus juegos de luz y sombra. Sobre la cúpula se eleva una linterna abierta a la luz, también entre pares de columnas. Todo ello dentro ya de un lenguaje claramente manierista que es consustancial a su autor en esta época.

La cúpula del Vaticano se convierte así en el símbolo universal de un enorme efectismo tectónico, tanto hacia el interior, que llena de luz creando una concepción espacial diáfana e ingrávida, como hacia el exterior, por su perfecta concepción volumétrica.

En conjunto, el interior se destaca por su luminosidad y su unidad espacial, que adquieren un sentido de monumentalidad no alcanzado hasta entonces.



Basílica de San Pedro con la cúpula de Miguel Ángel.

Hacia el exterior, toda la fuerza expresiva de labor escultórica de Miguel Ángel se expresa también aquí en plenitud, gracias a un juego de masas, tensiones y rupturas, ya de corte manierista, de una grandeza extraordinaria.

Coronación de todo el conjunto es la mencionada cúpula, cima por excelencia de todo el arte del Cinquecento.

La crisis del renacimiento y Miguel Ángel

A lo largo de la vida profesional de Miguel Ángel se nota cierta evolución de su arte, desde formas clásicas y racionales hacia otras más dinámicas y espirituales provocadas por los cambios que sufre Italia. Parecía que el olvido de Dios, único capaz de dar sentido a la vida, afligía a las mentes sensibles, y desde el Saco de Roma se cae en una profunda crisis espiritual que conducirá al manierismo y, tras él, al barroco, a cuya formación colaborará en mucho la figura de Miguel Ángel, que participa en los tres movimientos.

Miguel Ángel, arquitecto (1475 -1564)

Con Miguel Ángel la arquitectura abandona la severidad y el equilibrio anterior para dar paso a un estilo dinámico y efectista donde los elementos clásicos son utilizados de forma irracional y caprichosa, como preludio de lo que será el manierismo.

Para la Biblioteca Laurentina de Florencia, Buonarroti diseña una escalera que se desvía para salvar un desnivel. A pesar de las reducidas proporciones del lugar construye una impresionante escalera formada por tres rampas de escalones curvos y rectos que crean un notable efecto dinámico. Además, utiliza de una forma anteclásica pilastras sobre ménsulas sin ninguna función tectónica.



Escalera de la Biblioteca Laurentina.

A sus 79 años, Julio II le encarga la dirección de las obras del Vaticano, pero le permite introducir algunos cambios. Suprime las torres de las esquinas y sustituye la cúpula de estilo bizantino proyectada por Bramante por otra doble del tipo Brunelleschi, a la que dotó de un enorme tambor que incrementaba su altura (131 m), decorado con frontones triangulares y curvos que alternan con hornacinas.

Su enorme peso se contrarresta con estribos disimulados en las columnas pareadas que se continúan en los nervios y llegan a la linterna. Al provocar un efecto ascensional, logra una cúpula esbelta que rompe el equilibrio clásico del templo.

La influencia de esta cúpula en los arquitectos posteriores será importante y se convertirá en el símbolo de Roma y de la cristiandad. Se diferencia de la florentina pues era más maciza y fuerte, lo que daba una sensación de amparo y cobijo.

También intervino en la ordenación de la Plaza del Capitolio, en donde dispuso de forma triangular el Palacio del Senado, con acceso a través de una escalera tangencial, el del Capitolino y el de los Conservadores, con lo que generaba una sensación óptica de amplitud. En su centro situó la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

En Florencia, en la Sacristía de San Lorenzo realizó el Sepulcro de los Médicis, en el cual estableció un perfecto acuerdo entre arquitectura y escultura. Dividió la sacristía en tres tramos: la inferior, en donde están los sepulcros, representa el reino de los muertos; las ventanas intermedias representan la vida terrena y la cúpula y la linterna, llena de luz, simbolizan la vida eterna. Las hornacinas, enmarcadas por pilastras pareadas que oprimen la figura del difunto, son un preludio del manierismo.

Miguel Ángel, escultor

Buonarroti es, sin duda, el escultor más importante de su tiempo. A pesar de ser arquitecto y pintor a la vez, en su comportamiento artístico prevalece siempre el de escultor.

Mientras consolidaba su formación en el realismo florentino del Quattrocento sintió la llamada del neoplatonismo que veía la presencia de lo espiritual en la materia. Su arte caminó a la búsqueda de esa idea que permitía plasmar la belleza sublime y moral.

Su carácter huraño, sus inclinaciones hacia el mismo sexo y su enorme sensibilidad hicieron de él un hombre cohibido y versátil que le llevó a una vida retraída y solitaria hasta el punto que careció de colaboradores.

Fue un hombre muy culto de espíritu selecto y cultivado. Era de una religiosidad muy arraigada en su interior que le hacía profundizar en su fe. En su obra se mezclan la lírica y la melancolía, pero el rasgo más significativo es la fuerza dramática, el vigor físico y psíquico. Para él la piedra esconde la idea: sólo hay que eliminar el material sobrante.

En los cuerpos la musculatura nos revela sus profundos estudios anatómicos y el fuerte impacto de Laooconte descubierto en esos años. Los músculos pugnan por manifestarse bajo la piel y todo el cuerpo rebosa de un dinamismo contenido, con lo que se preludia el manierismo, caracterizado por la búsqueda de nuevos efectos artísticos: tensiones, posiciones forzadas, distorsiones, apasionamiento.

La Piedad

Con esta obra Miguel Ángel pone fin a su etapa florentina. Es la obra más querida del autor hasta el punto que dejó impreso su nombre en la cinta que recorre el cuerpo de la Virgen. En un solo bloque de mármol fueron esculpidos, en composición piramidal la Virgen, mucho más joven que su Hijo, símbolo de la virginidad, y Jesús, para formar un conjunto equilibrado y sin exaltación, donde la Virgen presenta el camino al mundo a la inmortalidad.

El rostro de la Virgen es de una belleza perfecta, mientras el cuerpo de Jesús no denota exageración anatómica alguna. Ambos, que conservan la belleza platónica, humanizan el drama cristiano. Los plegados de los ropajes están realizados con una naturalidad y dramatismo acorde con el tema.



La Piedad, Miguel Ángel.

David (1501-1504)

A los 26 años Miguel Ángel regresa a Florencia. En esta ciudad labra *La Virgen con el niño* de Brujas y la colosal estatua de David de 4.10 metros. Un enorme bloque de mármol estaba

abandonado en la plaza de la Señoría por el escultor Duccio que pretendió inútilmente esculpir un profeta. Miguel Ángel consigue que se le adjudique y ejecuta esta impresionante obra en una composición compacta muy propia de él. Duramente criticada en la época, unos la consideraban demasiado grande, otros desproporcionada en mano derecha, cabeza y pies, lo cual puede ser intencionado en aras de expresividad.

David, representado por un adolescente, aparece en actitud de reposo apoyándose sobre la pierna derecha que contrasta con la tensión vital y dramática de todas sus partes, lo que determina una línea en zig-zag, característica del manierismo. Miguel Ángel busca el equilibrio entre fuerzas y calma, entre movimiento y reposo. La sangre fluye violentamente debajo de la piel haciendo hinchar las venas que recorren su cuerpo. El realismo alcanzado es extraordinario.

El rostro expresa orgullo y fuerza moral, es decir, su clásica *terribilita*. Frente y boca denotan decisión y los ojos arden de fuego interior. La obra puede simbolizar la democracia florentina que había logrado la caída de los Médicis.

Tumba de Julio II

Deseando rematar su gestión con un mausoleo situado bajo la cúpula de San Pedro que recordase al mundo su grandeza, el Papa encarga el proyecto a Miguel Ángel, al cual éste dedicará cuarenta años. Lo concibió como un gran conjunto asimilado formado por tres pisos de 7 x 11 metros y unas 40 esculturas. Su ejecución requería su plena dedicación, para los encargos, pero la insistencia papal para que pintase la Capilla Sixtina le obligaron a reducir paulatinamente sus proporciones. Además, acaecida la muerte del Papa, sus sucesores perdieron interés. El proyecto sufrió constantes replanteamientos hasta convertirse en un simple mausoleo adosado en el cual sólo aparecen Moisés, los esclavos y Lea y Raquel.

En esta obra funeraria Miguel Ángel expresa las creencias metafísicas del hombre que concilia el paganismo platónico con el cristianismo.

La parte inferior estaría ocupada por los esclavos y las victorias, que simbolizan el alma esclavizada por la materia y el alma libre capaz de vencer los instintos.

Arriba Moisés y San Pablo simbolizan la vida activa y la vida contemplativa como caminos a la inmortalidad. En el último piso, el Papa es acompañado por dos ángeles que le llevan al cielo, uno que sonríe por la alegría celestial, el otro triste por el pesar terrestre al perderlo. El Papa ha sido inmortalizado con su salvación eterna.

Con el descubrimiento de Laoconte salía a la luz la obra clásica más trágica. Impresionado por ella, su estilo gana en dramatismo.



Tumba de Julio II

Representó a Moisés en el momento de regresar de su estancia en el Sinaí para contemplar la idolatría de su pueblo. La ira se agolpa en su rostro.

La terribilidad y el dramatismo, la indignación y la violencia contenida ante las bajezas humanas se adueña de la obra. Lo espiritual separa la materia.

Para resaltar esa tensión entre ambos principios recurre al movimiento contenido que contrapone las partes del cuerpo: giro de la cabeza frente a manos y piernas, posición de las piernas en actitud de levantarse y de los brazos. De este modo rompe la armonía y el equilibrio del "Primer renacimiento" y obliga al espectador a girar en torno de la obra.

Los cuernos representan la luz que según la tradición salía de la cabeza de Moisés mientras hablaba con Dios.

Sepulcro de los Médicis

Su segundo gran proyecto escultórico igualmente inacabado se halla en la sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia.

Términó los mausoleos de Julián y Lorenzo de Médicis.

Recogía las ideas neoplatónicas sobre la ascendencia del alma a través de las jerarquías del Universo. En la región inferior de la materia el alma es aprisionada por la materia que la somete al dolor, la ira y la tristeza (esta parte no se ejecutó). Sobre los sarcófagos con tapas curvas a modo de frontones rotos como la vida se hallan las alegorías del Día que representa el mundo terrestre, ya que por estar compuesto por materia y forma está sometido al tiempo. Así, la aurora despierta a la vida, un Día se agita inútilmente, a Tarde esta agotada y la Noche no logra alcanzar el descanso acompañado por la lechuza y la máscara, que representa el engaño.

Por encima emergen dos escultores sedentes que representan sus almas inmortales. No obedecen a razones de temperamento, sino filosóficas. Julián, en una composición abierta, es representado como una persona pública con bastón de mando, extrovertida y generosa (lleva unas monedas en la mano),esto es, representaría la vida activa . Lorenzo, que en composición cerrada con el brazo retorcido sostiene con la mano su cabeza en actitud pensativa (*il pensieroso*), malhumorado, huraño, avaro (lleva el cofre cerrado), simboliza la vida contemplativa.

Esas diferencias se unifican en la mirada dirigida al altar donde está la Virgen como camino hacia la salvación eterna.

Miguel Ángel, pintor

En sus obras pictóricas, Miguel Ángel reproduce sus modelos escultóricos, por lo que presta preferente atención al modelado. Como buen florentino muestra su pasión por el dibujo plástico, más que por el color, lo que la restauración de sus obras parece desmentir.

Crea cuerpos robustos, musculosos, donde se albergan espíritus sólidos, almas impetuosas, de manera que las fuerzas físicas y espirituales se equilibran a la manera de mosaico.

La Sagrada Familia, o Tondo Doni

Su preocupación por el dibujo de las figuras es manifiesto, por la que sus cuadros han sido calificados como escultura pintada. Esta obra fue concebida a modo de un solo bloque en donde se concatenan en espiral la Virgen, Jesús y San José. Figuras desnudas de colores monótonos se mueven detrás sin desviar nuestra atención del primer plano. En este aspecto se basará el manierismo.



Tondo Doni, Miguel Ángel.

Bóveda de la Capilla Sixtina

Bramante y Rafael persuadieron a Julio II para que encargase la decoración de la bóveda de dicha capilla a Miguel Ángel, el cual se resistió cuanto pudo. Apenas había practicado la técnica de los colores y menos el fresco, aunque ello no fue obstáculo para realizar su obra maestra, a la que se dedicó varios años. La capilla es una gran sala de 40 x 13 metros, cubierta con bóveda de cañón situada a 25 metros de altura con abundantes lunetos que la desfiguran y la complican a la hora de decorarla.

Miguel Ángel imaginó aquella vasta superficie sostenida por varios arcos perpiaños apoyados en pilastras que formaban un cuadriculado que separa las composiciones compuestas por un total de 350 figuras de tamaño mayor al natural.

En el tramo central dispuso diversas escenas del Génesis: creación del hombre, expulsión del paraíso, el diluvio y otros.

Frescos de la Capilla Sixtina, de Miguel Ángel

1508-1512

Pintura al fresco

El Vaticano

Ampliando el programa originario, que preveía solo la representación de los doce Apóstoles en los dinteles de la bóveda, Miguel Ángel ideó una grandiosa estructura arquitectónica inspirada en la forma real de la estructura. Sobre ella trazó las gigantescas figuras de los Profetas y las Sibilas, para seguir más tarde con las nueve escenas del Génesis y un conjunto de desnudos de sobrecogedora belleza. Las pechinas y lunetos se vieron decorados con escenas de la salvación de Israel y otros temas bíblicos. A estos temas bíblicos de orden general, Miguel Ángel superpuso una interpretación neoplatónica del Génesis, dando lugar a imágenes que, con el tiempo, se convertirían en el símbolo mismo del arte renacentista.



En la escena de la creación, Dios toca a Adán con su dedo para infundirle vida, cuyo esplendor corpóreo es un prerrequisito de belleza material y espiritual. Adán es la idea divina del hombre y, a su vez, la copia mortal de Dios. En los lunetos alternan los efebos, los profetas y las sibilas, anunciadores de la venida de Jesús, según la concepción neoplatónica. Todos ellos aparecen sentados, en posición incómoda y con una fuerza espiritual desbordante.

Las amarguras físicas y psíquicas que pasó durante su ejecución las arrastró hasta el final de sus días. Tuvo que pintar esta obra varias veces, pues no conocía las particularidades de la cal romana que, al secar, cubría la pintura de sales blancas. En 1512, cuando fue inaugurada, se reconoció como un gran triunfo de la humanidad.

Cabecera del Juicio Final

25 años tarde Miguel Ángel volvió a pintar, por orden de otro Papa, la cabecera de la capilla, en donde Perigino había pintado escenas de la vida de Moisés.

En la bóveda Miguel Ángel había representado su final, olvidado el tema clásico del calvario.

Dedicó a su ejecución seis años, hasta 1541. La composición es magnífica: en el centro el Cristo Juez, a modo de Júpiter, levanta terriblemente el brazo para descargar el peso implacable de su justicia; junto a él, su madre desequilibra la escena, ambos rodeados de apóstoles, santos y vírgenes que forman un torbellino en su entorno. Arriba llevan los símbolos de la pasión, mientras que abajo gigantescas figuras aterradas por el gesto divino imploran su gracia. En el centro, ángeles con trompetas anuncian el Juicio final, a su lado los justos son llevados al cielo, mientras que los lujuriosos, avaros y pecadores son lanzados al infierno representado por el dios Minos. Carón, con su barca, se apresta a llevar a las almas a través de la laguna Estigia.

Miguel Ángel siente una fuerte preocupación por los problemas de la salvación, por lo que vuelve a la Edad Media y hace de Cristo el único punto de referencia. La Virgen, a su derecha, en actitud suplicante, parece impresionada por el rigor emanado de su hijo. Los pecadores le dirigen miradas que suplican su intercesión. Un total de 400 figuras colosales parecen girar como un inmenso torbellino en una atmósfera irreal.

La obra fue recibida con una oleada de oposición a causa de los desnudos, por lo que el Papa se vio obligado a cubrirlos con vestidos, con lo que el colorido sufrió un gran daño.



Cabecera del Juicio Final.

Andrea Palladio (1508 -1580)

Palladio nació en Vicenza, donde se formó como cantero. Visitó Roma, en la que conocería los edificios renacentistas y de la antigüedad romana. Escribo el tratado *Los cuatro libros de arquitectura* y ejerció una inmensa influencia en los arquitectos del Neoclasicismo. Entre sus principales obras destacan:

Iglesia de San Jorge el Mayor, en Venecia

Este tipo de arquitectura influirá en Inglaterra y, a través de ella, en Estados Unidos. Se basa en líneas y transmite reposo.

Villa Rotonda, en Vicenza

Es la más importante de sus villas. Presenta en el centro una sala circular cubierta por una cúpula que se inscribe en una planta cuadrada. Cada una de sus fachadas tiene un pórtico a modo de templo romano.

Basílica de Vicenza

Utiliza las columnas en dos escalas distintas. Combina el sentido estático de la arquitectura griega con el dinamismo de la romana.

Arquitectura renacentista en España

En la arquitectura renacentista española se distinguen tres grandes periodos:

- **Plateresco**
- **Purismo**
- **Herreriano**

Llega a España **tardíamente** debido al arraigo de las formas propias del Gótico. Los edificios civiles más representativos son los **palacios** y los **hospitales**.

Principales obras

Fachada de la Universidad de Salamanca

Pertenece al periodo **plateresco**, llamado así porque su decoración recuerda el trabajo de los plateros. Su autor es desconocido, aunque podría deberse a Juan de Álava. Se organiza en pisos y calles.

Su decoración hace alusiones a los Reyes Católicos, Carlos V y a la Iglesia. Los relieves crecen en profundidad según se asciende en la fachada.

Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares

Pertenece al periodo **purista** y su autor es Rodrigo Gil de Hontañón. Tiene tres pisos y en la calle central se concentran los elementos decorativos; en cualquier caso, su aspecto es más sobrio.

Catedral de Granada

Pertenece al periodo **purista** y su autor fue Diego de Siloé, que se hizo cargo de la obra en 1528. Sería concluida por Alonso Cano.

Deja los planteamientos góticos e impone la columna clásica. La capilla mayor es circular y su cúpula, cosa extraordinaria en este estilo, no está en el crucero. La concepción del espacio tiende a la centralización, fundiendo la planta centralizada y la longitudinal.

Palacio de Carlos V, en Granada

Pertenece al periodo **purista** y es obra del arquitecto Pedro Machuca. Se encuentra dentro del recinto de Alambra. Su planta es cuadrada y en el centro se abre un patio circular. En el exterior se emplea almohadillado de tradición italiana.

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Pertenece al periodo **herreriano**. Su planta es un rectángulo que recuerda a la parrilla en la que fue martirizado San Lorenzo.

El eje central de la planta lo forman la iglesia y el Patio de los Reyes. En su aspecto exterior es un edificio de gran severidad, en consonancia con la austeridad de San Felipe II.

Está construido con piedra de granito traída de la Sierra de Guadarrama.

Monasterio de San Lorenzo de *El Escorial*, de Juan de Herrera

1563-1584

El Escorial, Madrid

Fue fundado por Felipe II para conmemorar la victoria de sus ejércitos en la batalla de San Quintín (1557). Trazó los planos Juan Bautista de Toledo, pero su temprana muerte obligó a Juan de Herrera a continuar con el proyecto. El edificio se concibió como un gran espacio rectangular articulado por diversos patios de distintas dimensiones, ordenados de acuerdo con sus funciones, y centrado por el eje de la basílica y su atrio, que definía su entrada principal.

El templo es de cruz griega y con una gran cúpula central. Desde el punto de vista arquitectónico, sorprende la bóveda plana que sostiene el coro alto. Éste era el lugar donde el pueblo seguía los oficios religiosos; el interior se reservaba para la aristocracia y la realeza.

La capilla mayor, profunda y elevada, fue diseñada para albergar bajo ella la cripta de los enterramientos reales, con los monumentos funerarios de Carlos I y Felipe II a los lados.

La Biblioteca está ubicada en el segundo piso del cuerpo central de la fachada oeste; es una gran nave alargada, con bóveda de cañón y reforzada por una serie de arcos que enmarcan las ventanas superiores. Posee cerca de 45,000 ejemplares impresos de los siglos XV y XVI, y más de 5,000 manuscritos, latinos y castellanos.

La pintura del Cinquecento

El Cinquecento representa la culminación y la crisis del Renacimiento. En su pintura pervive el ideal neoplatónico de búsqueda de los valores universales, lo que da a la obra cierta plenitud y unidad.

Resueltos los problemas técnicos en el Quattrocento, la pintura del Cinquecento centra su preocupación en el contenido, iniciando un proceso de simplificación que lleva a eliminar lo secundario y potenciar las líneas y planos fundamentales.

Ese mismo afán de clarificar el orden interno de la obra se explica en el arte de componer. El artista distribuye sus elegantes y grandiosos personajes de un modo equilibrado dentro de esquemas geométricos sencillos. El movimiento es todavía una obsesión que habla de la capacidad del pintor.

El dominio técnico de la perspectiva lineal y del ara (Tinttoreto) permite engrandecer los escenarios donde la arquitectura y figuras rivalizan en monumentalidad y ejecutar atraídos escorzos para dar sensación de profundidad.

Los estudios de la luz abren nuevas posibilidades. El esfumato permite crear ambientes respirables que tienden a borrar el perfil de las figuras y darle un carácter dramático a la obra.

En el siglo XVI el centro artístico italiano se traslada a Roma. La corte de los papas se convierte en el nuevo mecenazgo, que recompensa espléndidamente a los grandes pintores que como Rafael o Miguel Ángel adquirirán un gran prestigio y consideración social como genios fuera de lo común.

Leonardo da Vinci (1425 -1519)

Dotado de una gran inteligencia, Leonardo se preocupó por todos los campos del saber, por lo cual sus investigaciones se adelantaron a su tiempo. En esa dispersión reside su grandeza y miseria, pues los proyectos superaron las obras.

Nacido en Vinci, en los alrededores de Florencia a mediados del siglo XV, artísticamente pertenece al siglo XVI. Su formación en el taller de Verrocchio le permitió familiarizarse con las técnicas de momento, las cuales rechaza como conceptos a priori. Él considera la experiencia e investigación personal como único método artístico válido. Para Leonardo, la belleza es una cualidad que se logra mediante la creación intelectual y manual. La técnica y la práctica, que se unen al intelecto para crear la técnica intelectual, permite al artista producir belleza. Recogió sus experiencias sobre esta pintura científica en un libro personal que escribió al revés.

Desinteresándose de la tradición florentina por la fama, su centro su interés se concentró en la luz. Así, frente a las formas onduladas de Botticelli, recurre al esfumato para fundir personajes y la naturaleza en una unidad cósmica y humana. En sus cuadros siempre aflora una neblina imprecisa que le da un halo de misterio. Sus composiciones responden a esquemas simples y en sus personajes logra una plena integración física y psíquica.



La dama del armiño, Leonardo da Vinci.

La Adoración de los Reyes Magos (1481-1482)

Obra inacabada de su época florentina. Resuelve la escena mediante la colocación de múltiples figuras en un círculo en torno a la Virgen y el Niño. Al fondo sitúa una arquitectura en ruinas, figuras en movimiento, combates, quizás para aludir a la destrucción del mundo pagano. El esquema piramidal del grupo central, el estudio psicológico de la figura humana y el tratamiento de la forma hacen de esta pintura una obra del siglo siguiente.



La Adoración de los Reyes Magos, Leonardo da Vinci.

La Virgen de las Rocas (1483 -1486)

Resulta extraño que un pintor que dejó obras inacabadas haya ejecutado dos versiones sobre el mismo tema: la del Louvre y la de la Galería Nacional de Londres. La de París es la más antigua y se relaciona con la etapa florentina. Compone varias figuras en una estructura piramidal con vértice en la Virgen. En cada una de ellas hace un portentoso estudio expresivo de las manos. Con su gesto, el ángel muestra el verdadero camino del hombre. Una luz espiritual ilumina el grupo en fino contraste con la natural del fondo. Con el esfumato Leonardo consiguió crear un velo inmaterial entre la obra y el espectador.



La Virgen de las Rocas, Leonardo da Vinci, versión del Museo de Louvre.



La Virgen de las Rocas, Leonardo da Vinci, versión de la Galería Nacional de Londres.

La última Cena (1495 -1498)

Pintada como continuación del refectorio del convento de Santa María de Grecia de Milán, es una obra mural de temple y óleo de 9 x 4 metros en lamentable estado de conservación.

La belleza ya no reside en el dominio del mundo o en la ejecución de hechos heroicos, sino en la naturalidad de los sentimientos.

Dispone a Jesús en el centro acompañado de sus discípulos. La iconografía tradicional aislaba a Judas para resaltar su maldad, con lo cual se potenciaba su protagonismo. Leonardo prefiere diluirlo en el grupo para que toda su atención recaiga en Jesús. Para ello lo sitúa aislado, en el centro de las líneas de fuga, enmarcado en la ventana y centrando sus miradas en los discípulos, los cuales se distribuyen simétricamente en ambos lados en grupos de tres, pero enlazados por medio de movimientos naturales.

La última Cena, Leonardo da Vinci.

Para Leonardo, la pintura, además de ser un reflejo de la naturaleza, debía proporcionar el estado anímico de los personajes por medio de la expresión. Por ello eligió el momento más trágico de la Cena, cuando Jesús anuncia que uno de los presentes le entregará.

Aquí consigue unir en una misma acción trece expresiones emocionales distintas. La reacción que las palabras de Jesús producen en cada uno de los apóstoles nos permiten conocer su carácter. La sorpresa reina en el ambiente, salvo en Jesús y Judas. La tensión aumenta a medida que nos acercamos a Jesús, en donde convergen los movimientos, que contrastan con su serenidad de ánimo.

Santa Ana, la Virgen y el Niño (1508-1510)

Leonardo compone la escena sentando a la virgen sobre las piernas de su madre. La virgen se inclina para coger al Niño que juega con un cordero que representa a San Juan. Entre Madre e Hijo se intercambia una profunda mirada que da cohesión a la composición, mientras Santa Ana observa la escena. Ambas mujeres están dotadas de una misteriosa sonrisa, típica de Leonardo, que da vivacidad a la expresión. El pasaje colabora en la creación de un ambiente indefinido, en parte debido a que está inconcluso.



Santa Ana, la Virgen y el Niño, Leonardo da Vinci.

La Gioconda (1506)

Esposa de un funcionario florentino, es el retrato más famoso de la historia del arte. La obra presenta un tierno colorido, ojos húmedos, carnación natural, manos entrecruzadas y una postura que servirán de modelo durante siglos. Su rostro gentil y reservado y su enigmática sonrisa a la vez sugestiva y amarga parece más la elaboración de su pensamiento o una representación de su propio drama que una realidad. La ventana se abre a un paisaje fantástico de montañas y lagos con una gradación cromática que acentúa la sensación lejana.

La Gioconda, da Leonardo da Vinci
1505
77 x 53 cm
Óleo sobre tabla
Museo del Louvre, París.

Tradicionalmente se piensa que es el retrato de Monna Lisa, esposa de Francesco del Giocondo. La composición del cuadro, con un paisaje al fondo sobre el que destaca la figura, deriva de modelos humanísticos, en especial de los retratos de los duques que aparecen en el Díptico de Urbino de Piero della Francesca. Frente al estatismo de estos retratos, la figura de la Gioconda se muestra de medio perfil con un suave giro hasta mirar al espectador. Incluso su enigmática sonrisa parece ser un recurso para imprimir movimiento al rostro. Técnicamente es una obra maestra, en la que destaca la ausencia de pinceladas y la creación de los volúmenes mediante sucesivas veladuras.



Rafael (1483 -1520)

El estilo de Rafael Sanzio encarna los valores del Renacimiento del siglo XVI. Logró armonizar las tendencias más diversas, desde las delicadas formas de Leonardo y Perusino hasta las descargas espirituales de Miguel Ángel, transformando en belleza natural todo cuanto tocaba.

Genio creador, le interesa la proporción, la elegancia, la belleza ideal y el equilibrio. Sus composiciones respiran una serena belleza que se refleja en los rostros soñadores y en la minuciosa elaboración de sus fondos donde cuida el detalle.

En su carrera artística podemos distinguir tres periodos o etapas: Ubino, Florencia y Roma.

A partir de 1505 Rafael instaló su taller en Florencia. Aquí acabó de formar su estilo, en parte al recibir la influencia de Leonardo y Miguel Ángel, lo que se manifiesta en el uso de claroscuros y de una coloración más suave y transparente.



Autorretrato, Rafael.

De los años florentinos nos dejó varias obras sobre el tema de la Virgen con el Niño en las piernas, en las cuales hace suya la forma de componer y la naturalidad de Leonardo. En ellas funde el sentimiento pagano del Renacimiento en toda la devoción cristiana. Entre sus obras destacan las siguientes.


La virgen del jilguero, Rafael.

La Madonna del Gran Duca

Esta obra, que se destaca por el notable equilibrio de los elementos compositivos, revela la existencia del esfumato leonardesco que envuelve las formas y los rostros con un velo sutil, dulcificándolos. El uso de la luz dual hace resaltar el hermoso rostro de la Virgen.


La Madonna del Gran Duca, Rafael.

La Madonna del Prado


Madonna del Prado, Rafael.

Esta obra, como *La Bella Jardinera*, en la que aparece la Virgen, Jesús y San Juan Bautista, denota la influencia compositiva piramidal leonardesca, aunque la dulzura de las actitudes y de los rostros resulten originales

En 1508 Rafael se trasladó a Roma llamado por el Papa Julio II con el fin de encargarse de la decoración de sus habitaciones.

La escuela de Atenas

En la Cámara de la Asignatura compuso una alegoría de la filosofía que muestra la armonía entre la filosofía griega y la cristiana. En una composición equilibrad y armónica, sitúa en el centro a Platón y Aristóteles, como guiando los caminos de la Filosofía. El primero, viejo, señala el cielo de las ideas; el segundo, arrogante, señala la tierra. Esparcidos por el vasto recinto se encuentran Sócrates, Arquímedes, Pitágoras, etcétera, reconocibles por sus símbolos. También Rafael, Miguel Ángel y Bramante aparecen junto a esta multitud de pensadores, lo cual compatibiliza a los modernos con los clásicos.

La escuela de Atenas, Rafael.

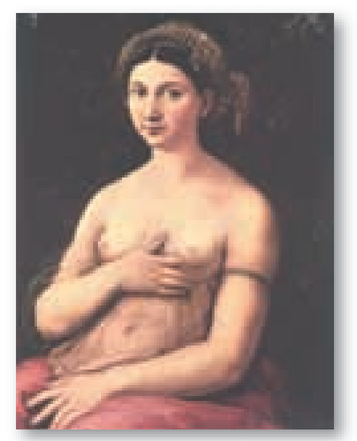
El Cardenal (1518)



El Cardenal, Rafael.

Obra de expresión aristocrática.

La Fornarina



La Fornarina, Rafael.

Pintada un año antes de su muerte, representa a su amante, con un aire de coqueteo.

El Papa León X

Interesante estudio psicológico del personaje acompañado por dos de sus sobrinos.



El Papa León X, Rafael.

La muerte le sorprendió cuando pintaba su *Transfiguración*, en la que muestra el colorido veneciano y unos contrastes luminosos entre la zona superior o de los valores ideales y la inferior o del realismo.

Alberto Durero (1471-1528)

Fue el alemán que mejor recogió el espíritu renacentista del momento. Hombre inquieto y curioso, de gran espíritu humanista. Entre sus obras fundamentales se cuentan:

Autorretrato (Museo del Prado)



Autorretrato, Durero.

Adán y Eva, en el Museo del Prado

Suponen los primeros desnudos de tamaño natural de la pintura alemana y, como tales, constituyen un extraordinario estudio anatómico en el que se evita la sensación escultórica.

Tiziano (1487 -1576)

Es el máximo representante del clasicismo del Cinquecento veneciano.

Desarrolló ampliamente la técnica del retrato, de la que fue un gran maestro. También trabajó temas mitológicos, alegóricos y de iconografía cristiana. Carlos V y Felipe II fueron grandes admiradores de su pintura. Algunas de sus principales obras son:

Retrato ecuestre de Carlos V

El emperador está representado en todo su esplendor y dignidad. El color es el medio expresivo en el pálido rostro del monarca enfermo.

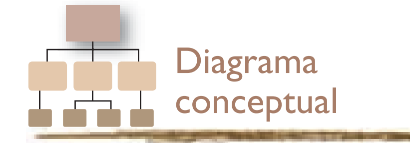
Venus y la música

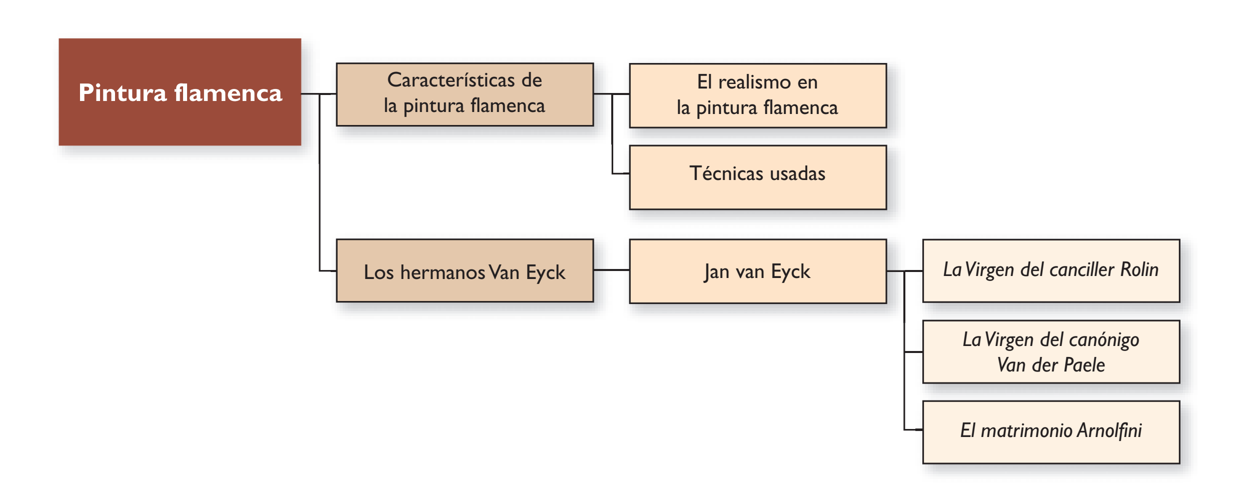
Representa el ideal de la belleza.

Principales artistas del Renacimiento		
	Artistas	**Obras**
Arquitectura	**Filippo Brunelleschi**	Cúpula de la catedral de Florencia. Hospital de los Inocentes, en Florencia. Palacio Pitti, en Florencia.
	León Bautista Alberti	Santa María Novella, en Florencia. San Andrés de Mantua; Palacio Rucellai, en Florencia.
	Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti)	Basílica de San Pedro del Vaticano. Biblioteca Laurentina.
	Andrea Palladio	Iglesia de San Jorge el Mayor, en Venencia. Villa Rotonda, en Vicenza; la basílica de Vicenza.
	Arquitectura renacentista en España	
	Períodos: • Plateresco • Purismo • Herreriano	Fachada de la Universidad de Salamanca; fachada de la Universidad de Alcalá de Henares; catedral de Granada; Palacio de Carlos V, en Granada; monasterios de San Lorenzo en El Escorial.
Escultura	**Lorenzo Ghiberti**	*Las segundas puertas* del Baptisterio de Florencia; *Las puertas del Paraíso* del Baptisterio de Florencia.
	Donatello	San Jorge; El Condottiero Gattamelata, en Papua.
	Miguel Ángel	El *David*; *La Piedad* del Vaticano; *el Moisés*.
Pintura	**Fra Angélico**	*La Anunciación*, en el Museo del Prado. *La Anunciación*, en Florencia.
	Sandro Boticelli	*La alegoría de la Primavera*; *El nacimiento de Venus*.
	Leonardo Da Vinci	*La Gioconda*; *La última cena*.
	Rafael (Raffaello Sanzio)	*La Virgen del jilguero*; *La escuela de Atenas*.
	Miguel Ángel	Frescos de la Capilla Sixtina, en el Vaticano.
	Alberto Durero	*Autorretrato*, en el Museo del Pardo; *Adán y Eva*, en el Museo del Prado.
	Tiziano	*Retrato ecuestre de Carlos V; Venus y la música*.
	El Greco (Doménikos Theotokópulos)	*El expolio*; *El entierro del conde de Orgaz*. *El caballero de la mano en el pecho*.

Capítulo 16

PINTURA FLAMENCA







Pintura flamenca

El predominio de los vanos en las catedrales góticas hizo que se desplazara la pintura mural por las vidrieras, lo que impulsó hacia un nuevo estilo en el que predomina la línea que marca espacios cromáticos planos. Vidriera y códices miniados son las mejores muestras de la época. La decoración de ábside se solucionará con el cuadro sobre tabla, cuyo desarrollo dio lugar al retablo formado por varias tablas soportadas por un entramado arquitectónico, que organiza los temas iconográficos de forma secuencial.

Características de la pintura flamenca

El rasgo más característico de la producción artística de los siglos XIV-XV es la búsqueda de un creciente realismo. Si en el periodo bizantino predominaba la belleza abstracta, de afán decorativo y ejecución pianista, por el contrario, ahora se busca una pintura naturalista, síntesis de color y dibujo, y una valoración de volumen. Dichas diferencias hacen pensar que la nueva época representa una ruptura con la maniera greca, rechazada en ese momento, pues, en su última etapa, se observa una evolución hacia el naturalismo y la perspectiva, como lo muestra la decoración de la Basílica de San Marcos en Venecia. No obstante, el gótico diferirá del bizantino en lo ornamental y en los valores naturalista y plástico. El retorno a la naturaleza y a la realidad lleva implícita la dignificación del hombre, quien se siente angustiado ante los enigmas que el mundo y la vida le presentan y sobre los que no siempre encuentra respuestas, lo cual le provoca cierta preocupación por su destino.

El interés por representar al hombre y el espacio traerá no sólo una nueva forma de pintar, sino nuevos temas.

La evolución hacia las nuevas formas no se realizó de una manera general, sino que destacan dos zonas: Italia y los Países Bajos, que, partiendo de tradiciones distintas, llegaron a un acercamiento a la naturaleza y al hombre.

El realismo en la pintura flamenca

La pintura flamenca parte del naturalismo gótico, el cual queda un tanto enmascarado por la fuerte dosis de simbolismo y la falta de movimiento. La idea de que el espíritu divino está presente en el más insignificante fragmento de la naturaleza, anima a los pintores a representarlo fielmente: plantas, ropas, objetos, rostros, entre otros aspectos.

Esa captación de la realidad se consiguió mediante lo siguiente:

a) *El gusto por el detalle:* el intento de ofrecer una apariencia de las cosas, es decir, lo más cercana a la imagen óptica que poseemos de ella, les llevó a representarlos con todos sus detalles (arrugas, pelos, calidad del vestido, etc.) en un ambiente de luz natural. Detalles y luz crean un realismo exacerbado.

b) *Aparición de temas nuevos:*
- El retrato, iniciado con el retrato del donante en los cuadros religiosos, acabó teniendo una autonomía total. Interés de los donantes por aparecer en las obras. El hombre se convierte en el centro del universo.
- La naturaleza muerta, como consecuencia de la importancia que se concede a los objetos.
- El paisaje representa el abandono definitivo de los fondos lisos.
- Cuadros religiosos, continúan siendo la mayoría, los donantes aparecen formando parte de la escena.
- Temas de origen cortesano, sufren modificaciones, introducen escenas populares, etcétera, en general se trata de escenas tranquilas.

a) *Creación de un espacio pictórico:* mientras en Italia se logra mediante los estudios de perspectiva, aquí se prefiere la difusión gradual de la luz sobre los objetos, lo que crea la sensación de profundidad al resaltar los contrastes luminosos. En algunos casos se recurre al uso de espejos para introducir al espectador en la obra.

Técnicas usadas

a) *Cuadros sobre tabla:* con la reducción del espacio mural gótico se desarrolló el retablo pintado sobre tabla. Su progresiva reducción del tamaño hizo de estos pintores los creadores del cuadro de caballete.

b) *Uso del óleo:* consiste en mezclar el color con aceite de linaza y aplicarlo a la madera. Conocida la técnica desde antes, fue utilizada y perfeccionada, en exclusiva, por Van Eyck y la Escuela Flamenca. su importancia reside en que permitió realizar una superficie muy lisa, casi esmaltada, con gran riqueza cromático y captar el aire y la luz. con esta técnica el artista podría ejecutar un trabajo lento necesario para representar fielmente los detalles.

Los hermanos Van Eyck

Aunque es justo poner a los hermanos Hubert y Jan Van Eyck al frente de la Escuela Flamenca, parece ser que antes ya se había dado una evolución paulatina que preparó el camino a la revolución eyckiana basada en una pintura *ad naturam similitudis*.

Resulta difícil deslindar los trabajos de estos dos maestros que trabajaron juntos, sin embargo, se considera a Jan como el único creador del estilo flamenco.

La obra más interesante, y la única firmada por ambos, es la *Adoración del Cordero Místico* (1432), políptico realizado para la iglesia de San Bavón, en Gante. Muestra la anunciación, a San Juan Bautista –precursor de Cristo– que simboliza el origen, a San Juan Evangelista como autor del Apocalipsis, el final de la humanidad; aparecen los donantes: José Vyt y su esposa; preside el Dios Padre, con ricos bordados y pedrerías, y es posible que sea posterior a la obra. La Virgen encarna el típico modelo eyckiano, con cara redonda y larga cabellera.

En su interior aparecen ángeles cantores de largos cabellos y ataviados con dalmáticas. A los extremos se colocan Adán y Eva desnudos, con gran realismo, y sin que el artista tenga la menor intención de embellecerlos. Luego la Virgen y San Juan, intercesores ante Cristo por la humanidad (*deesis*).

El tema central es la adoración del cordero, donde se plasma la salvación a través de Jesús. En un vasto paisaje natural, se halla ante el altar el cordero, allí acuden en bellas y solemnes composiciones los más variados personajes: santos, apóstoles, mártires y vírgenes al gusto medieval. Al fondo se divisa un paisaje elaborado con gran minuciosidad, formado por palmeras, naranjos..., vegetación típicamente mediterránea, acaso española, pues sabemos que estuvo ahí. No se concede la menor fantasía, el autor se limita a reflejar lo que ve, pero dotándolo de un fuerte sentimiento religioso.



Adoración del Cordero Místico, Jan y Hubert van Eyck.

Jan van Eyck (1385 -1441)

Es considerado el fundador de la Escuela Primitiva Flamenca. Sirvió en la corte de Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, y falleció en Brujas. Se le reconoce como el primero en utilizar pintura al óleo. Sus obras destacan por el tratamiento de la luz, su minuciosidad y la veraz representación que hacen de la realidad. Entre sus obras principales se cuentan, con temas religiosos, *La Virgen del canónigo van Der Paele*, *Santa Bárbara*, entre los retratos destacados están: *El matrimonio Arnolfini*, *El hombre del turbante rojo* y *Margarita van Eyck*.



Margarita van Eyck, Jan van Eyck.

La Virgen del canciller Rolin

Fue encargada por el canciller Rolin a Jan en 1442. Se aprecia a la Virgen acompañada por el canciller en el interior de una estancia; al fondo, tres arcos permiten contemplar un vasto paisaje realista, envuelto en una luz dorada que aparece como un maravilloso descubrimiento muy diferente al observado en el políptico y que demuestra su interés por la vida humana. El canciller se muestra con una seriedad y señorío muy propios del personaje.



La Virgen del canciller Rolin, Jan van Eick.

Esta obra de van Eyck presenta diversos elementos de un enorme interés. En primer lugar volvemos a encontramos *un retrato* muy especial: se trata en este caso de uno de los personajes más relevantes de la borgoñona de Felipe El Bueno, el canciller Rolin. Un hombre reconocido por sus dotes políticas, pero también por su vanidad, la cual queda bien demostrada en la propia disposición que éste asume en el retrato: frente a la Virgen y en una posición de igual a igual, que, al tratarse de un retrato hecho en vida, queda como una irreverencia.

Otro de los elementos que hay que destacar es *el escenario*, que sirve de contexto ilusorio al cuadro: sus texturas muy definidas y nítidas, como es habitual en todas sus pinturas, y que anuncian elementos puramente clasicistas. Aunque no faltan representaciones escultóricas que parecen arcaicas y que aluden a escenas del Antiguo y del Nuevo Testamentos. El otro elemento destacado que completa el escenario del cuadro es, indudablemente, *el paisaje*. Entronca con la tradición paisajista de estos pintores flamencos, pero adquiere en este caso una definición y pulcritud técnica extraordinarias, que aún sorprende más si atendemos a las pequeñas dimensiones (apenas 66 x 62 cm). No obstante, el paisaje no es sólo una demostración del virtuosismo de Van Eyck, es también un recurso tremendamente moderno en la obra, porque como un complemento al carácter solemne del retrato de primer plano, se introduce en segundos planos toda una dimensión humana y natural que ya pregona, sin duda, el arte inmediatamente posterior. Entre otras cosas porque la ciudad que se divisa al fondo no es ninguna ciudad concreta, por más que se haya tratado de distinguirla en vano.

No faltan en la obra los consabidos recursos de *perspectiva*, vistos en otras obras de van Eyck; en especial su insistencia en reconstruir una perspectiva geométrica en la que tiene mucho que decir la arquitectura que envuelve el retrato y, de manera muy especial, el *taraceado* del pavimento. Asimismo, destaca, como ya se ha indicado, el *detallismo* excepcional de su pincel, que alcanza momentos estelares en detalles como la corona de la Virgen, los ropajes de los protagonistas o algunas imágenes del lejano paisaje.

El matrimonio Arnolfini

De tema profano se encuentra *El matrimonio Arnolfini*, retrato del italiano Giovanni Arnolfini y su esposa, establecidos en Brujas desde 1420. Esta obra podría ser catalogada así: retrato, estudio de costumbres, escenas de ambiente, alegoría a la maternidad y al matrimonio, que en esa época se celebraba en el dormitorio de los cónyuges.

En la obra se reflejan claramente las características de la escuela:



El matrimonio Arnolfini, Jan van Eyck.

El realismo: estudio detallado del ambiente, hecho con minuciosidad y precisión: pliegues ropajes, lámpara, espejos, alfombra, zapatillas, perro, etc. Este detallismo llevado al límite refleja el bienestar material de los burgueses flamencos y la obligación del marido por sostener materialmente a su esposa.

El simbolismo: la disimulación de los elementos simbólicos tras las realidades tangibles constituye un principio de los artistas góticos. En la obra reina un simbolismo oculto que se encuentra en los objetos cotidianos. La posición dominante del hombre se muestra en su actitud y aspecto solemne. La mujer recoge su vestido al estilo de las vírgenes antiguas, simbolizando la virginidad y la aceptación de la promesa de matrimonio formulada por su marido. Las sandalias indican que se trata de un lugar "santo"; el perro, la fidelidad. La vela encendida, la celebración de la ceremonia; la luz nítida de la ventana, la pureza de la mujer; la manzana, el pecado original; las escenas de la pasión del espejo, el perdón divino; el espejo, la verdad.

Creación de un espacio pictórico veraz: consiguió la sensación de profundidad sin recurrir al sombreado, sino

gracias a la degradación de la luz, que, penetrando por la ventana, acaricia la superficie de los objetos definiendo una atmósfera en la obra.

Recursos efectistas: el espejo cóncavo le permite reforzar la sensación de profundidad; en él aparecen reflejados detalles que están fuera de la composición.

Todo esto muestra el interés que Van Eyck siente por el hombre, por ubicarlo en un mundo real y reconocible.

El cuadro representa el escenario de una cámara nupcial, en la que se encuentran dos esposos: Giovanni Arnolfini, adinerado de Lucca, y Giovanna de Cenani. Pero no se trata de un retrato cualquiera, se trata de un auténtico testimonio documental de los esponsales de estos novios, de lo cual da fe, como si de un notario se tratara, el propio pintor, con su cuadro y con su firma estampada encima del espejo convexo del fondo de la habitación, que dice significativamente: "*Johannes Eyck fuit hic*" (Jan van Eyck estuvo aquí).

Es más, el propio pintor se autorretrata en el espejo citado, con lo que además aprovecha para introducir la figura del autor en su obra, contribuyendo a una mayor valoración del artista y de la importancia del arte, un detalle realmente novedoso para la época.

La representación de un interior es muy habitual en la pintura flamenca, por su apego a la vida hogareña, pero, además, en este caso adquiere todo el simbolismo que otorga la representación de una alcoba a esta unión matrimonial. Estéticamente, la pintura destaca por el protagonismo que se otorga a la línea; la utilización de la luz, que gracias al óleo produce una sensación atmosférica brillante y luminosa; y por su naturalismo, delicado y de una minuciosidad exquisita.

La línea, en efecto, actúa como elemento compositivo y como complemento de la sensación de delicadeza que quiere transmitir. Por otro lado, las líneas que convergen hacia el fondo, configuran un esquema de perspectiva lineal: perspectiva que en este caso se amplía gracias al efecto singular del *espejo* del fondo, cuyo objetivo es ganar profundidad. Este recurso ya había sido utilizado con anterioridad por *Robert Campin*, supuesto maestro de Flémalle.

No obstante, esta configuración de la perspectiva se complementa en la pintura flamenca con la acción de la luz. Esa luz brillante y con veladuras que provoca la técnica al óleo y que crea una *atmósfera* en la que se *representa el aire* a tal punto que pareciera que la luminosidad irradiara de los propios objetos como si fueran esmaltes.

Desde un punto de vista compositivo, la luz proviene de la ventana izquierda. La técnica al óleo consigue finalmente unas calidades casi palpables en los objetos, lo que se advierte especialmente en la minuciosidad y detallismo de los aspectos más pequeños. Es lo que se ha dado en llamar realismo sensorial. Pero esta pintura va más allá de la propia valoración pictórica. Para que sirviera verdaderamente de testimonio eterno a la unión matrimonial, todo el cuadro se configura como un repertorio simbólico que atestigua y da fe del hecho representado. Ningún objeto aparece gratuitamente, todo tiene su valor simbólico:

- La lámpara, con una sola vela encendida, alude a la llama sagrada de Cristo, a la luz de la fe, que parece así bendecir la unión.
- El espejo, aparte de su valor compositivo ya comentado, es símbolo de pureza de la mujer que acude virgen. Es el *speculum sine maculam* que definió a la propia Virgen y por extensión a las mujeres vírgenes. En absoluto engañamos el vientre aparentemente abultado de Giovanna de Cenani, pues se trata de una imagen habitual en las pintura de la época (véase la Eva del políptico de la catedral de Gante), y que debe entenderse como una iconografía habitual que se refiere a la valoración universal de la mujer como madre.
- Los tonos que rodean el espejo ilustran, en un alarde miniaturista del pintor, diversas escenas de la pasión de Cristo, lo que vuelve a subrayar el valor sagrado de esta unión.
- Sobre la cabecera de la cama aparece representada *santa Margarita*, patrona de los partos.
- El perrito es símbolo de fidelidad.
- Las zapatillas recogen el simbolismo de asistir a un ritual sagrado, razón por la cual los retratados están descalzos.
- La fruta, que aparece en la consola junto a la ventana, es símbolo de la inocencia frente al pecado.
- Los propios esposos están posando en un gesto de bendición.

Todo ello completa la simple valoración pictórica de la obra, otorgándole así una dimensión simbólica de una enorme complejidad intelectual.

El hombre del turbante rojo

En *El hombre del turbante rojo* se pretende ver al propio autor, la fuerza penetrante de su mirada induce a creerlo así; otros ven a su suegro. En esta obra parece preocuparle ya el retrato psicológico.

Roger Van der Weyden y El Bosco

Roger Van der Weyden y El Bosco son otras figuras sobresalientes de esta escuela. El primero destaca por sus composiciones equilibradas, las actitudes cuidadas y la distribución de los plegados, como muestra en *El descendimiento*. Del segundo nos llama la atención su gran fantasía imaginativa, con la que satiriza a la sociedad de su tiempo, como muestra en *El carro de heno*.



El hombre del turbante rojo, Jan van Eyck.

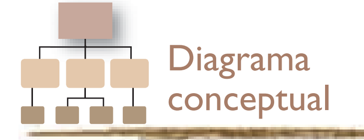


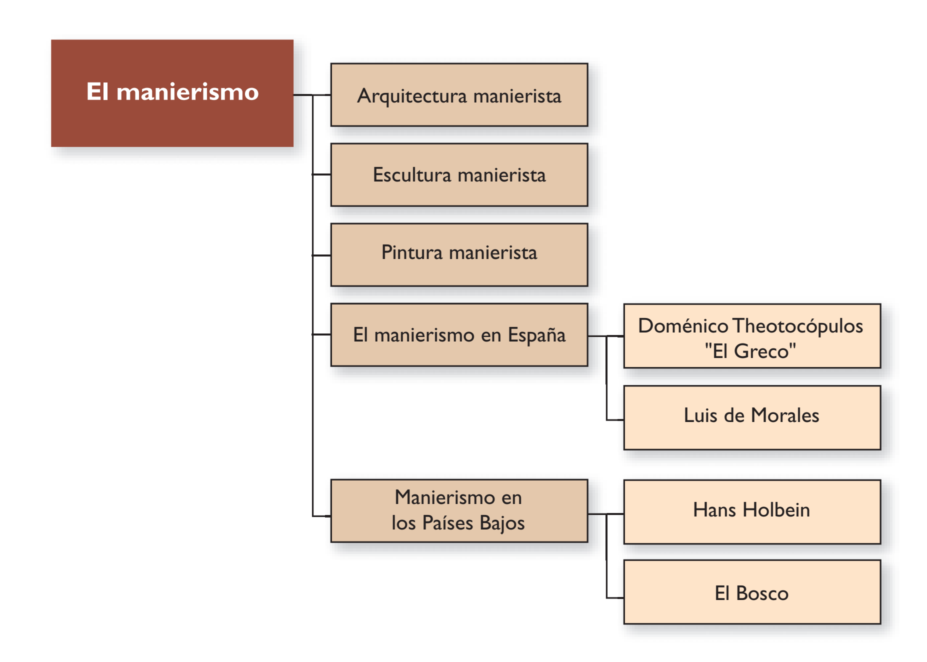
Retrato de una dama, Roger van der Weyden.

El descendimiento, Roger van der Weyden.

Capítulo 17

EL MANIERISMO





El Manierismo

Una serie de conflictos parecen derrumbar el sueño renacentista desde principios del siglo XVI. La explotación del Nuevo Mundo provoca la aparición del capitalismo comercial y del mercantilismo, lo que hace entrar en crisis al sistema anterior. Hay diversos enfrentamientos entre la clase privilegiada conformada por nobles y grandes financieros con el pueblo que ansía sobrevivir; la reforma protestante es una reacción contra los excesos de la iglesia de Roma; el Saco de Roma pone en entredicho la armonía europea y los intereses hegemónicos se resuelven con sangrientas guerras.

En esta situación de crisis se empieza a cuestionar la visión renacentista del mundo, ya visible en el arte de Miguel Ángel, que muestra una fuerte preocupación ante los problemas de las relaciones entre el hombre y Dios.

Como reacción al optimismo vital del Renacimiento surge una corriente artística llamada Manierismo, que trata de encontrar soluciones culturales nuevas. Este término, derivado de la palabra maniera, actualmente se utiliza para indicar la etapa de decadencia de un estilo, y ésta era una de ellas, pero el manierismo del siglo XVI es considerado como un momento artístico con personalidad propia de manera tal que, desde Italia, se extenderá por toda Europa hasta convertirse en el primer estilo de carácter internacional.

El Manierismo, a partir de los fundamentos clásicos que buscan la armonía y la razón, llega a resultados absolutamente anticlásicos. Las formas se distorsionan, las composiciones se desequilibran, los colores se vuelven irreales, el arte deviene falso, lujoso, sensual y decadente.

El Manierismo se manifiesta en las tres artes con los rasgos generales reseñados.

Arquitectura manierista

Su carácter artificioso le lleva a una concepción dominada por el efecto sorpresa. Se abandona la correspondencia entre fachada e interior y se rompe el equilibrio entre peso y soportes, lo cual provoca cierto desasosiego. En la capilla de los Médici ya se manifestaba cierta libertad plástica en el tratamiento de los elementos arquitectónicos. La Villa Rotonda de Palladio, formada por un cubo de cuatro fachadas; el *Pallazo Té* y *El escorial* de Giulio Romano, quien fue alumno de Rafael, son buenos ejemplos.



Palacio del té o *Pallazo Té*, Giulio Romano.



La Villa Rotonda, Palladio.

Escultura manierista

El Renacimiento había conseguido el punto de vista único en la estatuaria, pero con Miguel Ángel se impone la subjetividad de la visión giratoria ya que a medida que se circula a su alrededor se descubren nuevos planos que forman parte de una misma obra. Este cambio se debió al uso de la forma serpentinata basada en su disposición asimétrica y contorsionada del cuerpo humano, que provoca un efecto de tensión física y psicológica.

En *Mercurio* y *El rapto de la sabinas*, Giovanni Bologna (conocido como Juan de Bolonia) logra plasmar esa sensación cinética de gran efectismo. En Castilla la figura sobresaliente es Alonso Berruguete.



El rapto de las Sabinas, Giovanni Bologna.

Pintura manierista

Es en este campo donde por primera vez se hacen presentes los cambios artísticos. Con Rafael y Miguel Ángel se pensó que la pintura había llegado a la perfección y que eran insuperables. Luego de ellos el arte cae en el amaneramiento, limitándose los artistas a pintar a la "maniera de ...", de donde provino la denominación que se les impuso. La diáspora de artistas italianos facilita la dispersión de este estilo por otros centros culturales europeos.

Uno de los ejemplos más importantes de la pintura manierista es *La Virgen del cuello largo* elaborada por Francesco Mazzola "Parmigianino" (1534 - 1540).



Virgen de cuello largo, Parmigianino.

El Manierismo en España

El siglo XVI representa la ruptura espiritual de una Europa que cuestiona la hegemonía de España, defensora de los principios del catolicismo. La reacción europea fomenta en España la aparición de movimientos contradictorios. Uno, partidario de lo exteriorización espiritual a través de obras que lleguen al alma del creyente, y otro más intimista, propugnado por los iluministas y los erasmistas. Este ambiente se reflejó en el arte.

Doménico Theotocópulos "El Greco" (1541-1614)

Doménico Theotocópulos más conocido como el Greco, es el pintor más importante del momento. Pese a que nació en Creta, hay motivos para vincularle a la pintura española, ya que su genio no despertó hasta que no se estableció en Toledo.

Su primer estadio de formación discurre un Venecia, donde conoció a Tiziano, Tintoretto y Bassano, desde donde se trasladó o Roma. Si en Venecia aprendió el color y la luz, en Roma será el retrato y la luz tenebrista. De aquí que partirá para España, atraído por la llamada de Felipe II a los artistas italianos, estableciéndose en Toledo, ciudad cosmopolita suma de lo cristiano, judío y musulmán que forjará su estilo definitivo.

Por lo tanto, su personalidad artística es el resultado de su formación en Venecia, de su origen oriental y de lo influencia espiritual española de fines de siglo. Todos estos elementos crean unos contrastes que dramatizan su obra. Al sensualismo veneciano opone lo frialdad de los tonos y a las formas miguelangelescas su desinterés por el espacio y la perspectiva.

El Greco rompe con el dibujo, inundando la obra de un rico colorido aplicado con una técnica suelta y libre. En su obra gusta de enormes manchas monocromas de significado simbólico que atraen la atención del observador. Sacrifica la anatomía y la proporción en beneficio de la expresión que en él adquiere un valor fundamental. Esto le lleva a alargar enormemente los proporciones en lo cual manifiesta su adhesión a la Edad Media, el bizantinismo y el manierismo, con lo intención de aumentar su dramatismo.

Intentar clasificar su estilo resulta difícil, ya que es gótico en cierta manera, bizantino de nacimiento, impresionista por la técnica y expresionista por la ejecución.

Principales obras del Greco

La Asunción (Museo de Chicago)

En esta obra el sentido clásico desaparece. La Virgen es una figura gigantesca que asciende por su falta de peso, mientras que los apóstoles dialogan entre ellos. Sus ropajes ya no subrayan las formas del cuerpo, sino valores cromáticos.

El Expolio (Catedral de Toledo, 1577)

Es una composición presidida por una enorme mancha roja en forma de rombo sitúa a Cristo cubierto con una túnica empapada de su sangre, con la mano en el pecho y una expresión que invita a la resignación. Le rodean centuriones vestidos con armaduras toledanas y una maravillosa galería de cabezas llenas de expresión en claro contraste con la figura de Jesús. En la parte inferior de la Virgen, la Magdalena y la Verónica muestran medio cuerpo.



El Expolio, El Greco.

El Martirio de San Mauricio (Monasterio del Escorial, 1580)

Al encargarle Felipe II esta obra, se le presentaba la ocasión de ganarse el favor real. Aunque se esmeró al máximo, sus colores fríos y luminosos no fueron del agrado del rey. La obra está compuesta al estilo medieval: en primer lugar San Mauricio confortando a sus oficiales, en segundo plano ayuda a morir a sus legionarios y al fondo rehusa obedecer a los enviados imperiales, en donde unos personajes de cuerpos estilizados, descalzos, en actitudes dulces y carentes de patetismo, traducen la espiritualidad del hecho, que se complementa con un espectacular rompimiento del cielo con ángeles que llevan palmas y coronas del martirio. Lo multiplicación de escenas le llevaron curiosamente a dotar de profundidad a la obra por medio de una perspectiva serpenteante.

El entierro del Conde de Orgaz

El párroco de la iglesia de Santo Tome le encargó en 1586 su obra más famosa. En ella se conmemora un hecho milagroso: cuando se iba a proceder al entierro del señor de Orgaz, San Esteban y San Agustín se ocuparon de ello. Lo que no maravilla a los asistentes acostumbrados a esos portentos.



El entierro del Conde Orgaz, El Greco.

El Greco renuncia a los escenarios amplios venecianos y desarrolla la escena en primer plano. El lienzo aparece dividido en dos partes separadas por la línea horizontal de las cabezas, arriba el cielo, abajo lo tierra, pero cada uno de ellos trasciende y penetra en el otro. En la parte baja, la buena sociedad toledana se da cita en la maravillosa aparición de los santos, vestidos con austeros trajes que contrastan con las ricas vestiduras litúrgicas y la armadura del caballero. El propio Greco y su hijo aparecen en la comitiva (el que mira al observador y el niño). A los lados dos eclesiásticos: frailes y clérigos con uno cruz que toca el cielo. En la parte alta aparece la "deésis", inscrita en un rombo acompañada por una corte de santos personajes. El alma del señor de Orgaz, en forma de niño, es transportada por un ángel. De este modo la tierra y el cielo aparecen íntimamente unidos en la obra, síntesis de una buena fe y de una sociedad reunida para venerar los restos de un guerrero. A partir de 1596 el Greco pintó varios retablos manieristas.

La resurrección (Museo del Prado)

Es una composición plana, asciende el cuerpo de Jesús en un movimiento helicoidal por simple virtud del espíritu.

San Andrés y Francisco (museo del Prado, 1590). En esta obra, y especialmente en sus personajes, se refleja la afición del pintor por el canon alargado de las figuras. Los santos aparecen desproporcionados, majestuosos, irreales, lo que no hace recordar el ritmo monumental de los mosaicos bizantinos. Sus manos, dotadas de una expresividad inusual, parecen que pretenden hablarnos.

El único cuadro mitológico que ejecutó El Greco en España es el Laoconte (National Gallery Washington, 1610). En esta obra muestra unas figuras fantasmagóricas consumidas por un fuego interior ante un enorme paisaje de Toledo con el caballo de Troya ante la puerta de Bisagra.



Laoconte, El Greco.

La adoración de los pastores (Museo del Prado, 1612)

En una composición circular la luz parece salir de cada una de las figuras. Fue realizada para ser colocada sobre su propia tumba en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo.

Como retratista es también un pintor de primer orden. Uno de sus mejores retratos es *El Caballero de la mano en el pecho* o *Juramento del caballero* (museo del Prado, 1577). En esta obra, concentra todo su interés en la faz del personaje, tal como aprendió en Venecia. En la composición sobresale la posición de la mano con dos dedos unidos al modo manierista, cargada de una expresividad sólo comparable a la del rostro. Además, en ella El Greco demuestra ser un gran pintor de calidades, como el mango de la espada y las lechuguillas.

La Trinidad

La influencia de Miguel Ángel es patente en la grandiosidad de los cuerpos, su belleza clásica y la posición del brazo de Jesús, pero el tono expresivo es de El Greco, por el colorido, la manera de contraponerlo y la importancia de los morados y los amarillos. Dentro de la composición piramidal invertida con la cúspide en los pies de Jesús crea un movimiento ondulante formado por la figuras. Presenta un tema medieval en el que el Padre ofrece a la humanidad a su Hijo muerto.

Esta obra se hallaba originariamente en el Altar Mayor del templo de Santo Domingo el Bueno, de *Toledo*, como remate del ático del retablo. Es precisamente este encargo el que trajo a El Greco a la ciudad de Toledo,

La obra tiene claras reminiscencias miguelangelescas, ya que la corporeidad de las figuras y la composición general recuerdan *la Piedad de Sta. María dei Fiore* y *la Rondanini.*

Teniendo en cuenta tal referencia no puede extrañar que la pintura tenga evidentes **elementos manieristas**

En un primera mirada se destacan la escurridiza postura de Cristo, **su posición forzada y desequilibrada**, realmente inquietante para el espectador, así como el agitado dinamismo de toda la composición, en la que prevalecen las líneas quebradas y en zig-zag. También el **tratamiento anatómico**, fornido y musculoso en general, lo que no deja de ser otra ironía manierista tratándose de figuras eminentemente espirituales, como es el caso de Cristo y de los ángeles. Por último resultan igualmente significativos los **cánones muy alargados**, filiformes, estilizados, también característicos de su estilo personal. Otro requiebro manierista que el espectador percibe de inmediato es la irrespetuosa postura del ángel de primer plano, de espaldas y enseñándonos la planta de los pies.

También los **colores** son muy manieristas, característicos del pintor, ácidos, incandescentes, mórbidos, lo que en cierto modo contribuye al contexto místico con el que El Greco impregna la atmósfera de sus cuadros.

Adviértase igualmente el **juego de luces** que con sus contrastes luminosos y sombríos no sólo acentúa la inestabilidad de la figura de Cristo, sino que además configura un efecto dinámico en toda la composición.

En el nivel de Gloria están representados, junto al propio protagonista de la obra *Cristo con la Virgen*, *San Juan, San Pedro y los Bienaventurados*, entre los cuales incluye a Felipe II, no se sabe si por fidelidad o como un gesto de fina ironía. Sin embargo, lo más sorprendente es que en esta zona cambia por completo su manera pictórica: entre a la zona de tierra y real, la parte alta, la de Gloria, por ser una zona del mundo ideal, la pinta con una técnica completamente distinta, en donde pone en acción todos los cánones manieristas: pincelada suelta y vaporosa; colores híbridos e intensos; figuras alargadas; luces fantasmales; figuras ingrávidas, sin soporte material alguno; y con una autonomía figurativa sin precedentes en la pintura occidental.

En resumen, son dos cuadros bien diferentes en uno solo, magistralmente hilvanados por el ángel, colocado en un escorzo inverosímil.

El Greco	
Características de su pintura	• Su manierismo. • Las figuras desproporcionadas. • Las actitudes heterodoxas o ambiguas. • Una sensación compositiva de inseguridad y desequilibrio. • La distorsión de las figuras. • Los colores encendidos e irreales.
Influencias	**Bizantina** Característica de su lugar de origen; el carácter rígido e icónico de sus figuras.
	Veneciana Tiziano y Tintoretto, principalmente, reflejado en los colores ácidos, y los tonos fatuos y encendidos.
	Española El misticismo español y el expresionismo dramático de su obra.
Principales obras	*El Expolio, El entierro del conde de Orgaz, El caballero de la mano en el pecho.*

Luis de Morales (1515 -1556)

Luis de Morales, *El Divino* es un caso distinto al de otros pintores renacentistas españoles, como lo es el ámbito en el que se forma, en la austeridad extrema, escuela a la que pertenece Morales. Por ello, la suya es una pintura de enorme perfección técnica, exquisita en los detalles y muy elaborada, y cuyo manierismo es más que patente en muchos aspectos. Todo ello no impide un aire general en sus cuadros de enorme sencillez y misticismo religioso, que definen esta escuela pictórica hasta confirmarla posteriormente en la figura de uno de sus autores más representativos y conocidos, *Zurbarán*.

La Virgen con el niño

El cuadro de *La Virgen con el niño* es uno de los más bellos de su autor y de los que más delatan su avanzado manierismo, aunque iconográficamente resulta claramente leonardesco. Véase sobre todo el bellísimo rostro de la virgen, inmaculadamente joven en una intemporalidad de juventud y belleza que nos recuerda la de la *Piedad* del Vaticano de *Miguel Ángel*. El color, más manierista, se caracteriza por unos tonos fríos y ácidos que están en la línea característica de este movimiento y que El Greco exagera aún más. Lo mismo se puede decir de la delicadeza de algunos rasgos, como los dedos filiformes de la Virgen, y sobre todo el erotismo velado que vuelve a manifestarse aquí, a través en este caso del juego pícaro del niño.

Manierismo en los Países Bajos

En los **Países Bajos** es lógicamente donde más notoria resulta la tradición flamenca que no obstante se ve afectada por la ruptura política que supone la división entre las provincias del sur (Bélgica) católicas, y las del norte (Holanda) convertidas al protestantismo. Como consecuencia de ello surgen géneros nuevos, sobre todo en el norte, como el retrato, el paisaje, la pintura costumbrista y el bodegón, que adquirirán enorme éxito en el siglo XVII. Entre los numerosos pintores de renombre se destacan *J. Patinir o Q. Metsys*, si bien dos casos sin duda singulares oscurecen a todos los demás: son los que personifican *Hieronymus Bosch van Aeken*, el *Bosco*, y *Peter Brueghel, el Viejo*. El primero por su originalidad temática, aunque técnicamente esté todavía muy vinculado a la tradición flamenca del siglo XV. El segundo estuvo en contacto con Italia y añade a su técnica realmente novedosa el humor de sus escenas y lo peculiar de sus temas, que lo relacionan sin duda con el anterior.

Finalmente en **Francia**, no deja de ser significativo el caso excepcional de *Jean Fouquet*, que ya a mediados del siglo XV se establece en Roma y asimila muchas de las novedades del cuatrocento. A su vuelta a Francia contribuye sin duda a la renovación artística del arte medieval. También resultará decisiva en este mismo sentido la actitud del rey *Francisco I*, que se rodea de artistas como *Leonardo o Andrea del Sarto* y crea el ambiente necesario para una difusión amplia del italianismo, que tendrá su mejor representación en la *Escuela de Fontainebleau*, ya de tendencias manieristas.

Esta pintura renacentista francesa encuentra su mejor referencia en la mencionada Escuela de Fontainebleau, que se caracteriza por reflejar un espíritu abiertamente sensual en el que el desnudo tiene notable importancia.

Hans Holbein (1497 -1543)

Hans Holbein, *el Joven* nació en Ausburgo, constituye un importante exponente del Renacimiento alemán. Su producción religiosa sigue ligada al **expresionismo patético** de *Grünewald*, que en cierto modo le vincula con la tradición gótica.

No obstante su interés por Italia, a donde viajó en más de una ocasión, se manifiesta en obras de clara **resonancia leonardesca**, como *Lais de Corinto o Venus con Amor*, ambas en el museo de Basilea; también por supuesto en sus magníficos retratos, e incluso en algunas obras religiosas, como La *Virgen del burgomaestre Meyer* (Col. Darmstad, 1526), de composición equilibrada y piramidal.

Holbein agradó especialmente como **renacentista**, penetrante y siempre espléndido. Entre su producción se destacan, sobre todo, los retratos que le dedica su amigo *Erasmo de Rotterdam* (Museos de Basilea y Louvre). Al final de su vida su amistad con *Tomás Moro* le anima a quedarse en Inglaterra, donde realizará también el famoso retrato de *Enrique VIII*, y el conocidísimo de *Los embajadores*.

Los embajadores



Los embajadores, Hans Holbein.

Los retratados en este caso son *Jean de Dinteville* (1504-1555), embajador de Francia en Inglaterra en aquel año de 1533, y su amigo *Georges de Selve* (1508-1541), obispo de Lavaur, que visita Londres entre abril y mayo de ese año. El cuadro no se limita al retrato de ambos personajes, sino que añade un **amplio sentido simbólico** a través de los numerosos objetos representados, con una minuciosidad exquisita que nos recuerda el detallismo de la pintura flamenca. El suelo es un recuerdo preciso del pavimento de *la abadía de Westminster*, sobre el cual se disponen en dos estantes un laúd con la cuerda rota, libros de música y aritmética, un globo terrestre y varios instrumentos de astronomía entre los que se incluyen dos calendarios solares que fijan la fecha 11 de abril y la hora (10:30), aspectos cronológicos que se completan con las fechas de nacimiento de ambos personajes, la de Dinteville en la funda de su pequeño cetro y la de Selve en el libro que está bajo su codo derecho.

Todos estos elementos servirían de **contraste simbólico** a la apariencia de los embajadores, cuya fama y riqueza resultan banales ante el hecho de la muerte, el cual es remarcado en el implacable paso del tiempo, presente en las numerosas referencias cronológicas, la cuerda rota del laúd y sobre todo la calavera distorsionada que cruza el cuadro en primer plano.

El tema de la **futilidad de los bienes terrenos** ante el hecho inexorable de la muerte (el tema medular de la *Vanitas*) no es nuevo, pero sí lo es la forma de plasmarlo a través de una naturaleza muerta, recurso hasta cierto punto "moderno" si consideramos el éxito que tendrán este tipo de representaciones en época barroca.

Por lo demás, la **monumentalidad** de los personajes, **el equilibrio compositivo** y sobre todo la plenitud **espléndida del retrato** en sí, encuadran la obra plenamente en el ámbito del Renacimiento.

El Bosco (1450 -1516)

Hieronymus Bosch ***El Bosco*** es cronológicamente el primer artista que debemos considerar en el ámbito pictórico del **Cinquecento en los Países Bajos**.

Su **pintura contradictoria** y sobre todo su característico **detallismo flamenco** lo sitúan a veces lejos del ámbito renacentista, sin olvidar además que no hay en él ninguna influencia italianizante. Sin embargo, su pintura tampoco es gótica, y además, presenta consideraciones en su temática que demuestran su relación con el humanismo coetáneo de Erasmo de Rotterdam.

El Jardín de las delicias

La pintura de El Bosco es una **pintura fantástica**, de monstruos imposibles y figuras locas, que al final nos presentan un **mundo al revés**. El mismo mundo que nos relata Erasmo en su *Elogio de la locura*, que lo mismo que la obra de El Bosco, pretende criticar irónicamente a la Humanidad exagerando con extravagancia sus debilidades.

Así, los locos de El Bosco (*La nave de los Locos*, Louvre, 1510-1515) son los mismos que Erasmo considera como los únicos libres y felices. Se trata de invertir los términos **exaltando la sinrazón** como mejor crítica a la razón, tantas veces nociva para el Hombre. En última instancia se trata de sacar a la luz el lado oculto del Hombre, lo que tiene de animal y de irracional para contraponerlo a su cordura, a veces tan nefasta.

Por eso, toda la obra de El Bosco resulta **tan original** y por ello enseguida fue descubierto y valorado como elemento de estudio del psicoanálisis de la *Escuela de Viena*. Y por esa misma razón fue también reconocido como antecedente de la *pintura surrealista*, fundada en los mismos componentes temáticos que su pintura, la plasmación del yo oculto, del yo irracional. Los psicoanalistas a través del subconsciente, El Bosco a través del **Yo-animal**.

Estas características incrementan de manera superlativa las dificultades que se presentan cuando se trata de interpretar las obras de este autor, que en muchas ocasiones cuenta con varios estudios contradictorios sobre un mismo cuadro. Así ocurre con el *Jardín de las delicias*.

Para algunos autores como Fraenger, el *Jardín* refleja las doctrinas de una secta adamita a la que según el autor, El Bosco pertenecía, y que consideraban la libertad sexual como una vía para la salvación de las almas. Desde este punto de vista, atribuye al cuadro un contenido hedonista.

Por el contrario otros estudiosos no conciben la pintura de El Bosco como herética, y consideran su obra como una **sátira de los pecados** y desvaríos de los seres humanos que los convierten en bestias, lo que explicaría a su vez la rica simbología de la obra, y se enlazaría con la valoración general que se ha hecho al principio de la producción de este pintor.

El Jardín se estructura como un tríptico: en la tabla derecha (izquierda del espectador) se representa la creación. Más concretamente, el momento de la creación de Eva por el Padre, ante un Adán contemplativo. En el centro aparece una fantástica **fuente** presidida por una lechuza, a la cual algunos la han interpretado como la *fons vitae* o fuente de vida, pero en este caso con un sentido maléfico, el de una vida nacida del pecado, lo que permite ponerla en relación también con el árbol de la ciencia del bien y del mal, testimonio del pecado original. En este sentido resultaría significativa la imagen de **la lechuza**, símbolo de la sabiduría en la Antigüedad, pero del mal en la Edad Media. Contribuyen a esta misma idea los **animales** presentes en el lago que rodea la fuente, habitado por patos necios, cisnes orgullosos y sabandijas. El mismo sen-



El jardín de las delicias, El Bosco.

tido tendrían también los animales que en la parte inferior comienzan a devorarse entre sí, o aquellos otros mitad pez, mitad pato, tocados con caperuzas de fraile y que simbolizarían la estupidez de cierta parte del clero. A la izquierda aparece el **toro salvaje** (símbolo de la pasión), acecha el **unicornio blanco** (símbolo de la castidad), y el **elefante blanco**, (símbolo de la inocencia) montado en sus lomos por un **mono**, que representa a la lujuria.

Si la tabla derecha representa la Creación, **la tabla central representa el Mundo**. Un mundo de **vicios y placeres** al que los hombres y mujeres se dedican en una composición abigarrada de patente *horror vacuii*. La representación sigue siendo simbólica, por lo que dichos placeres se representan por **medio de frutas**, como fresas, cerezas, moras y frambuesas, que aluden a lo **efímero del placer sexual**. Algunas figuras aparecen inmersas en **pompas** o esferas de vidrio, lo que simboliza la **eventualidad del deleite**, según confirma el refranero popular: "el placer es como el vidrio, cuanto mayor es antes se rompe". También aparecen **hermafroditas** y **ratones**, símbolos estos últimos de la **envidia**, sobre todo aquellos que observan los placeres de los demás. Por lo tanto, en conjunto ofrece un mundo abarrotado de seres en su mayoría infelices o atrapados en la **ansiedad** de una vida orientada exclusivamente al goce y, más concretamente, al goce carnal.

La tabla izquierda (derecha del espectador) **representa el infierno**. Está presidido por una figura en forma de **huevo roto** en el que se adivina el **autorretrato del autor**, que para más datos sufre en su pierna derecha un chancro sifilítico y ve coronada su cabeza por una **gaita**, símbolo de la **inversión sexual**. Todo ello vendría a ilustrar, en el propio ejemplo de su autor, el castigo que conlleva el exceso del placer carnal representado en la tabla anterior. Rodeando a esta figura aparecen muchas otras. Destacaríamos por su contenido sarcástico los **clérigos con picos de ave**, lo que significa que son malos predicadores, y los que sufren el castigo terrible de verse **aprisionados entre instrumentos musicales**, alusión según Fraenger a la lucha por alcanzar la armonía universal. Tampoco se salvan de los **castigos eternos** las monjas que comercian con reliquias, convertidas aquí en cerdos. Al fondo y en la parte superior se desarrolla un espectáculo espectral y luminoso con edificios en llamas en medio de la tiniebla.

En conjunto, la obra resume la esencia de la pintura de El Bosco. Una pintura de **enorme complejidad simbólica**, y que, lejos de pretender mostrar el triunfo del placer, utiliza irónicamente la imagen de un **mosaico hedonista** para **criticar los desmanes de la Humanidad**. En realidad, las tablas cierran un círculo temático coherente, pues pretenden decir que lo que empezó mal para el Hombre desde el mismo momento de la creación por culpa del pecado original, deriva en un mundo vacío e infeliz basado en los placeres materiales, y no puede acabar más que con los padecimientos del Castigo eterno.

Una pintura por tanto la de El Bosco nada herética: todo lo contrario, ejemplarizante, que enriquece con su prolijo simbolismo, su detallismo preciosista y, eso sí, un humor constante que deriva muchas veces en la caricatura.

UNIDAD VI

Barroco, Romanticismo y Neoclasicismo







Ubicación geográfica

Capítulo 18

Principales zonas de desarrollo del arte Barroco



Ubicación geográfica

Capítulo 19

Principales zonas de desarrollo del arte Barroco novohispano



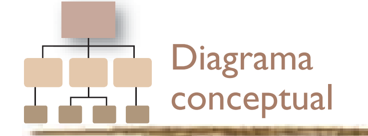
Ubicación geográfica

Capítulo 20

Principales zonas de desarrollo del arte del (a) Neoclasicismo y (b) Romanticismo

Capítulo 18

El arte barroco



- **Arte Barroco (a)**
  - El barroco: el arte de la apariencia
    - Arte de la Iglesia católica
    - Arte civil
    - Arquitectura
      - Carlo Maderno
      - Giovanni Lorenzo Bernini
      - Francesco Borromini
      - Alberto Churriguera
    - Escultura
      - Giovanni Lorenzo Bernini
    - Escultura en España
      - Gregorio Fernández
      - Juan Martínez Montañes
      - Alfonso Cano
      - Pedro de Mena
      - Gregorio Fernández
      - Francisco Salzillo

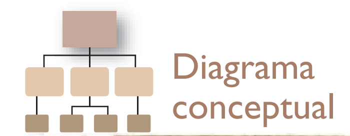


Diagrama conceptual

- **Arte Barroco (b)**
  - Pintura barroca
    - Michelangelo Merisi da Caravaggio
  - La pintura tenebrista en España
    - José Ribera
  - La pintura barroca española
    - Francisco de Zurbarán
    - Diego Velázquez
    - Bartolomé Esteban Murillo
    - Juan de Valdés Leal
  - Escuela flamenca y holandesa
    - Pieter Paul Rubens
    - Antonio Van Dyck
    - Rembrandt Harmenszoon van Rijn
- El estilo rococó del siglo XVIII
  - Arquitectura en Francia
  - Escultura en Francia
  - Pintura en España
    - Jean Simeon Chardin

El barroco: el arte de la apariencia

Las primeras acepciones del término "barroco" aparecieron durante el siglo XVIII y provienen de *barrueco*, que significa perla irregular, la palabra que según el *Dictionaire de Trévoux* (1771) hacía alusión a una obra que no respetaba las normas de la armonía, mientras el *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797), de F. Milizia, definía **barroco** como silogismo medieval que, tras una forma exagerada, ocultaba un fondo de inconsistente lógica. De ambas consideraciones se deduce un arte desproporcionado, caprichoso y truculento.

Ciertamente el arte barroco, desarrollado durante el siglo XVII y casi todo el siglo XVIII, supuso la distorsión completa de los valores clásicos y fue su más perfecta antítesis. Al estatismo formal y equilibrio psicológico de lo clásico, se opone el nuevo estilo del **movimiento de las formas** y la libre **expresión de los sentimientos**. Es el arte del dinamismo, de lo fugaz captado en un instante. Sin embargo, dicho dinamismo no siempre se manifiesta a través de la representación del movimiento físico, sino que a menudo es producto del enfrentamiento de formas, modos o temas contrapuestos, de manera similar a como lo hace la propia música barroca que, mediante el contrapunto, confronta dos melodías opuestas produciendo una globalidad armónica insuperable.

Fue el célebre investigador Wölfflin quien, desde un punto de vista formal, estableció las **diferencias del barroco** con el arte renacentista, valiéndose de cinco pares de conceptos:

- lineal/pictórico
- superficial/profundo
- forma abierta/cerrada
- pluralidad/unidad
- claridad/falta de claridad

El arte barroco no responde sólo a un cambio en la estructura y tratamiento formal de la obra, sino también a una profunda **transformación de la mentalidad** operada tras el declive del Renacimiento; se puede afirmar que lo primero es una consecuencia de lo segundo. Así, las nuevas ideas religiosas surgidas tras el **Concilio de Trento** y la conformación de las **monarquías absolutas** constituirán las bases sobre las que se asentará una nueva era europea. Por otro lado, al tiempo que Roma se convierte en cabeza única de la cristiandad, el mundo deja de ser centro del universo; las revolucionarias ideas de Copérnico sobre el sistema solar se ven confirmadas por Kepler (*Astronomía nova*, 1609), mientras Galileo pone de manifiesto la contradicción entre el heliocentrismo y la Biblia, lo que le acarreará serios problemas con la Iglesia.

En consecuencia, el hombre "creado" en el Renacimiento como rey de la naturaleza y centro del mundo, con toda su *dignitas hominis* se viene abajo. Las palabras de **Calvino** resultan ilustrativas:

> Cuando la Escritura nos vuelve a enseñar lo que somos, es para anegarnos del todo. Es verdad que los hombres se embriagarán tanto y más haciéndose creer que hay alguna gran dignidad en ellos. Pero ya se pueden alabar, que Dios no reconoce en ellos más que toda inmundicia y hediondez.

De este modo la humanidad descubre su insignificancia y desprotección, su fugacidad y dependencia de la muerte, tema favorito de la iconografía barroca. La realidad vital pierde consistencia, transformándose en una mera apariencia y el mundo en un inmenso teatro. En este sentido, el nuevo estilo se convertirá en el arte de lo aparente, desarrollando así uno de los principales lemas del barroco, posteriormente reelaborado por *George Berkeley* (1685-1753): ***esse est percipi***, el ser es lo que se percibe. Esto explica las distorsiones de la perspectiva en arquitectura, los engaños visuales (trampantojo), lumínicos (transparentes, luces irreales) o de materiales (dorados, falsas bóvedas), ya que lo único que cuenta es la imagen proyectada al espectador.



No olvides que...

El arte barroco:

- En un principio el término "barroco" tuvo un sentido peyorativo, al considerarse lo contrario de lo clásico: lo desmembrado, la falta de orden.
  El concepto de Barroco nació como contraposición al Renacimiento, aunque en realidad supuso un paso en la evolución del arte universal; el Manierismo fue el nexo de unión entre las dos concepciones.
- El Barroco surgió en Italia y se difundió luego por toda Europa. Se desarrolló durante el siglo XVII y casi todo el XVIII.
- Se caracterizó por:
  1. Un **gran desarrollo técnico**.
  2. La **grandiosidad** y **complejidad** de sus obras.
  3. El **movimiento de las formas** y la **libre expresión de los sentimientos**.
  4. Ser el arte del adorno, del desequilibrio.
  5. Tener al menos, dos tendencias: la continuación de un clasicismo que se resiste a desaparecer y la aparición de nuevos modos caracterizados por la distorsión, el dinamismo, la tensión y los contrastes.

El barroco, arte de la Iglesia católica

Durante el siglo XVI, las tesis protestantes fueron extendiéndose por diversos lugares de Europa. Roma perdía su hegemonía, tanto política como religiosa, toda vez que se pone en entredicho su supremacía. Esta inestabilidad general y, en concreto, la propia división de la Iglesia requería de una reafirmación del catolicismo sobre la Reforma, que era la principal causa en la ruptura de la armonía renacentista. Por todo ello, se puso en marcha un movimiento, la **Contrarreforma**, que pretendía dos objetivos: una remodelación desde dentro de la propia institución y una respuesta dogmática al nuevo pensamiento protestante. Para alcanzar dichos fines, se lanzó la convocatoria de un Concilio en Trento y se creó la Compañía de Jesús.

El **Concilio de Trento** (1545-1563) se cerró con la confirmación de los dogmas tradicionales de la Iglesia y con la voluntad de combatir su corrupción interna. Sus **conclusiones** fueron determinantes en la **formación del arte barroco**, ya que, en gran medida, éste sería el medio propagandístico de la Iglesia católica. En su última sesión, en diciembre de 1563, se aprobaron instrucciones decisivas para la creación artística: *"...por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, descritos en pinturas o en otras representaciones, el pueblo sea instruido y confirmado en el hábito de recordar y meditar continuamente los artículos de fe"*. Las recomendaciones iconográfico-formales dadas en el Concilio podrían resultar, según algunos teóricos de la época, en: *1) claridad, sencillez y comprensibilidad 2) interpretación realista y 3) estímulo sensible a la piedad.* Para cumplir con este último aspecto, se recomendó representar a Cristo *"afligido, sangrando, escupido encima, con la piel lacerada, herido, deformado, pálido y poco atractivo"*.

La nueva imagen religiosa también afectó a los templos y, así, **Carlos Borromeo**, obispo de Milán y ejemplo a seguir de conspicuo contrarreformista, afirmaba en sus *Instrucciones sobre arquitectura* (1577): "Una iglesia debería ser de planta de cruz de acuerdo con la tradición; las plantas circulares se usaban en templos de ídolos paganos y raramente para iglesias cristianas".

Otro de los instrumentos de lucha religiosa fue la **Compañía de Jesús**, fundada por *Ignacio de Loyola* (1491-1556) y aprobada en 1540 por el Papa Paulo III. Ésta, con una estructura monárquica de ciega obediencia al superior y al Papa, se dedicó a combatir el protestantismo desde la intelectualidad y la educación, toda vez que se proponía, mediante sus *ejercicios* conducir a la experiencia personal **a través de los sentidos**. A mediados del siglo XVII, contaban con más de 500 colegios o fundaciones, lo cual contribuyó en gran manera a la multiplicación de las obras artísticas encargadas por la orden.

El barroco como arte civil

Con la consolidación del absolutismo, el arte barroco se erigió en el mejor representante de los reyes europeos, pues sirvió como instrumento de **vanagloria** y **propaganda** de sus monarquías; la ciudad, el palacio y los edificios reales fueron las enseñas del nuevo régimen. El lujo y la ostentación de sus obras artísticas debían inculcar en el ciudadano la sensación de omnipotencia de su rey, inclusive los Estados protestantes se acercaron a las nuevas formas, bien para la realización de obras constructivas o simplemente para expresar, a través de la plástica, el verdadero sentido de su sociedad burguesa.

Una vez en marcha la Contrarreforma, Roma intentó recobrar su estatus, como punto de referencia de Europa, especialmente en cuanto a centro de la cristiandad católica, renovando sus estructuras para acomodarse a su papel de *caput mundi* (cabeza del mundo). La nueva mentalidad barroca impulsó la creación de amplias vialidades que conectaran los lugares principales de la ciudad, resaltados con plazas, fuentes y edificios significativos, que ocuparon espacios grandiosos e impactantes para el visitante que expresaran con claridad la magnificencia de la Iglesia en su capital.

Esta *renovación romana* fue iniciada por el Papa **Sixto V**, quien, en su corto pontificado (1585-1590), promovió la planificación urbanística, trazando, mediante calles regulares, ejes que unen los puntos primordiales de la ciudad y que dan acceso a las siete basílicas principales, lugares de peregrinación de los fieles, donde además ordenó colocar obeliscos, siendo el primero el del Vaticano, que fue transportado al comienzo de su mandato.

Durante el siglo XVII, tuvo lugar la apertura de las grandes plazas estructurantes del espacio urbano, como la **piazza del Popolo**, con las iglesias gemelas construidas por **Rainaldi**, que articulan el acceso a Roma a través de tres vías en forma de tridente. La **piazza Navona**, con **Santa Inés** y la **fuente de los Cuatro Ríos** levantada por **Bernini**, y la plaza de **San Pedro**, diseñada también por él, suponen el cénit de la urbanística del *Seicento*. En el siglo XVIII se continuarán las edificaciones en la ciudad, singularmente representadas por la **Escalera de la Plaza de España**, de **Francesco de Sanctis** y la **Fontana di Trevi**, de **Nicola Salvi**.



No olvides que...

El arte barroco se desarrolló bajo el siguiente contexto:

- En Italia fue un arte promovido desde la corte papal. Las ideas del Concilio de Trento le influyeron en gran manera.
- La aparición de una nueva sociedad en la que la burguesía desempeña un papel fundamental. Auge de la ciencia, cuyas principales figuras fueron: Nicolás Copérnico, Miguel Servet, Galileo Galilei, Blaise Pascal, Isaac Newton y René Descartes.
- El afianzamiento del absolutismo convirtió al arte barroco en el representante de los reyes europeos, quienes se sirvieron de él como instrumento de vanagloria y propaganda.

Arquitectura

La arquitectura, como el resto de las artes barrocas, parte de un principio básico: la **ruptura del equilibrio clásico**. Esto se manifiesta a través de los elementos siguientes:

- Los materiales
- Los elementos constructivos
- Los recursos decorativos
- Las tipologías arquitectónicas

El **material** más usado es la **piedra sillar**; sin embargo, para determinados edificios y, en especial, para los interiores, se usa **mármol** de varios colores con objeto de crear suntuosos espacios apropiados a la teatralidad barroca. En ocasiones se emplean elementos broncíneos que resaltan ciertos aspectos de la decoración o determinadas partes de las columnas.

Los **elementos constructivos** remiten a lo clásico, pero, aunque utilizan el mismo léxico arquitectónico, el lenguaje que componen es muy distinto: se siguen los órdenes de columnas con sus cornisamentos, aunque se prefieren las proporciones gigantes o se sustituyen los lisos fustes renacentistas por columnas salomónicas. Se introduce además el entablamiento curvo, producto de la ondulación de las fachadas. Se utiliza el arco de medio punto y las bóvedas de cañón, arista, lunetos y semiesféricos sobre pechinas. Pero, frente a estos elementos ya ensayados en el Renacimiento, se experimentan ahora bóvedas ovales o estrelladas, multiplicándose las cúpulas exteriores.

Los **elementos decorativos** incorporan diseños basados en la curva, como frontones curvos y partidos, vanos en óvalo y motivos vegetales, cueros y cortinajes que nos sugieren un mundo irracional, arbitrario y caprichoso. Por otro lado, los soportes dejan a menudo de tener una función tectónica para convertirse en meramente decorativos, de modo que podrían eliminarse sin que la estructura del edificio sufriera lo más mínimo.

Las **tipologías** siguen la planta basilical y la central. Esta última resulta significativa en el barroco italiano, en ella se producen las grandes innovaciones, fundamentándose en un diseño geometrizante u orgánico con predominio de la línea curva.

El **carácter** de esta nueva arquitectura se basa en la grandilocuencia de sus elementos y en el dinamismo de la curva; la concepción del edificio es global y gusta de las grandes perspectivas que resalten su masa arquitectónica. Además, todo ello se complementa con el **tratamiento interior** de efectos fantásticos: luces que ocultan su fuente, perspectivas ficticias y trampantojos que extienden el espacio más allá de las bóvedas, con *grandes rompimientos de gloria* en los que aquéllas simulan desaparecer dejando ver un mundo celestial. Todo ello se encamina a conseguir un espacio en el que el creyente se vea impresionado por el entorno y sea más accesible al convencimiento religioso.

El afianzamiento del poder real exige de una capitalidad que concentre sus organismos burocráticos. Estas ciudades personificarán el prestigio del monarca, quien se preocupará de dotarlas de espléndidos edificios, fuentes públicas y espaciosas vías urbanas organizadas en amplias perspectivas que realizan su monumentalidad y, por tanto, la del monarca.

El barroco devuelve la unidad a las artes y la primacía a la arquitectura. Sus edificios se conciben como un conjunto unitario percibido emocionalmente por los sentidos. Como síntesis tenemos:

1. Predominio de la línea curva y retorcida.
2. Exuberancia decorativa tanto en interiores como exteriores.
3. Ocultación de los elementos arquitectónicos subordinándolos al conjunto.
4. Potenciación de los elementos arquitectónicos: columna salomónica, estípite (pilastra en forma de tronco de pirámide invertida), frontones partidos con curvas y rectas, cornisas, nichos, molduras, etcétera.
5. Sustitución del espacio cerrado por el abierto, la pared pierde su condición de frontera gracias a efectos ópticos: agujeros, espejos, etcétera.

6. Se logran unos colosales efectos escenográficos y de perspectiva en el interior por una decoración pictórica ilusionista y, en el exterior, a su integración en el medio urbano.
7. El uso del claroscuro.
8. Multiplicación de las plantas de las iglesias: jesuítica, elíptica, circular, etcétera.
9. Los jardines se organizan arquitectónicamente como espacio-camino.



No olvides que...

La arquitectura barroca supone una ruptura del equilibrio clásico.
Elementos característicos:

- Adornos recargados.
- Motivos vegetales.
- Cueros.
- Cortinajes.
- Soportes sin función sustentante, meramente decorativa (columnas).
- Fachadas con entrantes y salientes, curvilíneas.
- Columnas salomónicas de fuste retorcido.

Carlo Maderno (1556 -1629)

Se encargó de la terminación de la Basílica de San Pedro, cambiando el proyecto de Bramante y Miguel Ángel, y alarga la nave mayor. Entre sus obras fundamentales destaca la Fachada de San Pedro del Vaticano. Aquí el autor la concibe como un gran frontal clásico con un cuerpo ático que sustituye, para no ocultar la cúpula.

Giovanni Lorenzo Bernini (1598 -1680)

Lorenzo Bernini es, como Miguel Ángel, un artista integral, y como éste, fue el talento escultórico el que predominó en sus obras.

Su primera obra fue el **Baldaquino de San Pedro** (1624-1633), situado bajo la cúpula de Miguel Ángel. Es un tabernáculo de bronce que consta de una parte superior a modo de palio sostenida por cuatro columnas salomónicas, con fuste en tres tramos, decorados en espiral y hojas de acanto. Para tan monumental obra, Urbano III ordenó fundir el techo de bronce del panteón de Agripa. Este modelo influyó en los retablos españoles de los siglos XVII y XVIII.

Plaza de San Pedro del Vaticano

Realizada entre 1656 y 1663, es uno de los conjuntos monumentales más acertados del mundo. Una vez levantada la Basílica como monumento al cristianismo universal, se hacía necesario dotarla de una plaza que sirviese de acogida a los fieles de todas las naciones. Concibió el proyecto con dos brazos convergentes que salen de los extremos de la fachada, provocando un efecto óptico que resalta la obra de Maderno y minimiza las gradas de acceso, luego los incurva creando un inmenso espacio ovalado delimitado por una cuádruple columnata que a modo de gigantescas pinzas acogen a visitantes conduciéndolos al magno templo. Una vez en su interior, la columnata crea un espacio envolvente que recuerda el panteón de Agripa. El conjunto queda rematado por una galería de 140 esculturas. Con el fin de crear puntos de observación múltiples, colocó en el eje central de la plaza y del templo un obelisco egipcio que obliga al espectador a desplazarse a los lados.

Plaza de San Pedro
Gian Lorenzo Bernini
1656 - 1663
El Vaticano

Fue construida por encargo del Papa Alejandro VII. El máximo responsable de este magno proyecto es Giovanni Lorenzo Bernini quien, con el apoyo del Sumo Pontífice, pudo superar los problemas topográficos y litúrgicos que el proyecto implicaba. La planta está organizada sobre la base de dos medios círculos con centros muy separados; la columnata, de estilo dórico y coronada por noventa y seis estatuas, pretende "abrazar a los católicos para reforzar su creencia, a los herejes para reunirlos con la iglesia, y a los ateos para iluminarlos con la verdadera fe".



Francesco Borromini (1599 -1667)

Su formación de escultor influyó en su obra arquitectónica. Profundamente religioso, poseyó un espíritu atormentado que se traslució en su creación, a la que imprimió una fuerte revolución sin abandonar la tradición clásica. A los elementos clásicos opuso la línea curva, los efectos de perspectiva y el juego de luces y sombras con los que logró crear un ambiente ilusorio y de sorpresa.

Mientras Bernini pudo llevar a cabo magnos proyectos arquitectónicos, Borromini se conformó con obras modestas y bajos presupuestos, lo que no le impidió ejecutar fantásticas obras maestras.

La iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes

Es considerada, pese a sus reducidas proporciones, una obra maestra barroca. Su planta oval con el juego de líneas y rectas del entablamiento junto con la cúpula ovalada, decorada con artesanado cruciforme decreciente, provocan la ilusión espacial que, unida a la luz indirecta, las velas y el incienso, crean un ambiente teatral muy barroco. En la fachada, contada con chaflán por lo estrecho de la calle, utiliza los elementos arquitectónicos con un sentido decorativo. Nichos vacíos, ventanas ovales, balaustradas y columnas extensas dotan al edificio de cierta movilidad, como si pretendiese cerrarse sobre sí mismo. Remata a éste una linterna ovalada con la figura del Espíritu Santo.

Otras obras: **colegio Propaganda Fidei**, en el que emplea columnas trapezoidales, precedente del estípite español. **El oratorio de los Filipenses**, con una fachada de ornamentación muy movida.

El Baldaquino de San Pedro



Baldaquino de la Catedral de San Pedro.

Se realiza en 1624 por encargo del Papa **Urbano VIII**, verdadero mecenas de Bernini, utilizando el bronce expoliado al Panteón romano, lo que le valió la frase *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini* (en alusión a la familia del papa, Barberini). Obra de movilidad extrema, se trata de un gran palio permanente sustentados por cuatro **columnas salomónicas** de fustes con decoración vegetal y capiteles corintios, apeadas sobre cuatro podios. El dinamismo intrínseco de los fustes torsos se ve potenciado por entablamentos clásicos fragmentados que, en número cuatro, se asientan como tacos sobre los capiteles y se unen por lambrequines que recuerdan las **arquitecturas provisionales**, construidas para determinados acontecimientos. Grandes tallos en volutas rematan la construcción proporcionándole una ascendente forma apuntada.

El baldaquino se constituyó en pieza fundamental de la renovación artística iniciada, según la iglesia, *"ad maiorem dei gloriam"*, pues asumió primeramente la misión de resaltar el lugar más importante de la cristiandad, cobijado bajo la gran cúpula: la tumba del apóstol San Pedro. Pero también, por otro lado, se valió de su preeminente ubicación para exaltar al papa Barberini, cuyos símbolos familiares: las abejas y sol, campean en su parte superior. Las columnas torsas, creídas similares a las del templo de Salomón, resaltan la figura de Urbano VIII como moderno Salomón de la cristiandad, y Roma, como la nueva Jerusalén, triunfante sobre el protestantismo.

Alberto Churriguera (1676 -1740)

Su principal obra se considera la Plaza Mayor de Salamanca, que destaca por sus exquisitas proporciones y el juego de arcos. La horizontalidad supera los modelos de las plazas mayores de Madrid y Valladolid.

Plaza Mayor de Salamanca

1728

Alberto Churriguera

Encargada por el corregidor don Rodrigo Caballero, la intención de esta plaza es regularizar el espacio y a la vez crear un monumental lugar de reunión pública. Churriguera consigue armonizar y unificar elegantemente todos los elementos de la plaza, alzada en tres pisos sobre un galería corrida de arcos de medio punto, en cuyas en juntas se sitúan medallones con las efigies de reyes y militares realizados por el escultor Alejandro Carnicero.



Plaza mayor de Salamanca, Churriguera

Escultura

El barroco en la escultura rompe con las ideas de **simetría**, **estatismo** e **idealismo** que habían sido el objetivo de la escultura renacentista; este cambio es similar al que se produce en la arquitectura y pintura. Las esculturas barrocas no están concebidas para ser vistas de manera aislada, sino dentro de un conjunto y desde una determinada perspectiva. No son obras completas en sí mismas como las renacentistas, sino que dependen del contexto en el que se integran como partes de un montaje teatral.

Por ello, la escultura barroca no es estática, sino que busca la captación del instante, plasmando un momento de una acción. A este dinamismo contribuyen la agitación de las ropas que cubren las figuras y que, a veces, adquieren más importancia que la figura misma.

Otra característica del barroquismo escultórico es el **naturalismo** en las representaciones; a ello colaboran efectos luminosos y la acentuación de las escenas dramáticas y las actitudes violentas de las figuras.

El ideal clásico de belleza deja paso a un deseo de causar efecto, no se trata de conmover con la belleza idealizada sino con el tema representado. La escena esculpida tiene una finalidad esencial: mover el espíritu del espectador.

La escultura italiana durante el siglo XVII, al igual que la arquitectura y la pintura, contribuye a ensalzar la gloria de la Iglesia católica, además de servir de vehículo para difundir los dogmas religiosos. Existe, al tiempo, una **escultura civil** dedicada a servir de ornato en las ciudades, como las **fuentes** y las **esculturas ecuestres**, que cumplen la misión de marcar los puntos de importancia en el trazado urbano.

Giovanni Lorenzo Bernini

La figura más destacada en la primera mitad del siglo XVII es **Giovanni Lorenzo Bernini** (1598-1680) quien es, en cierto modo, el **creador** de la escultura barroca. Como artista servidor del Papa marca las pautas a seguir en toda Italia e incluso su influencia es notable en el resto de Europa.

Bernini no trabajó sólo como **escultor**, ya vimos sus creaciones en **arquitectura y pintura**. La interrelación entre arquitectura, pintura y escultura es la síntesis de su concepción del arte.

La **fuente de la Barcaza** (1625) en la **plaza de España**, la del **Tritón** (1640) en la **piazza Barberini** y la de los **Cuatro Ríos** de la **piazza Navona** (1648-1651) conjugan a la perfección las figuras y juegos visuales del agua para mostrar con su lenguaje alegórico la grandeza del **papa Bernini** y de la ciudad de Roma como sede de la Iglesia.



Beata Ludovica, Bernini



No olvides que...

Escultura barroca

Esta corriente manifiesta un marcado interés por el movimiento:

- Los brazos y las piernas se separan del cuerpo.
- Los ropajes se ondulan.
- Las actitudes se vuelven violentas y teatrales.

Materiales	Temas
• La piedra. • Los mármoles de colores. • El bronce. • Los estucos. • En España, el uso de la madera es fundamental.	• Lo religioso tiene un papel fundamental, sobre todo en España. • Se crean esculturas funerarias, estatuas ecuestres, fuentes monumentales, escenas de santos, martirio, etcétera. • En muchas ocasiones, la escultura pasa a formar parte del propio edificio, como un elemento arquitectónico más.

El éxtasis de Santa Teresa

Esta obra forma parte de la **capilla Cornaro en Santa María de la Victoria** (1645 -1652) y es uno de los mejores ejemplos de interpretación del espíritu barroco.



Éxtasis de Santa Teresa, Bernini.

La escena milagrosa de la santa preside la capilla, pero en sus muros laterales Bernini abre dos palcos desde los cuales los miembros de la familia Cornaro contemplan asombrados el milagro. De este modo, esas figuras se integran y se funden con el espectador real, transmitiendo su admiración y magnificando la impresión que la obra en sí misma produce. Este **sentido teatral** se suma al del propio escenario, donde la acción se lleva a cabo: un nicho en el que las figuras parecen flotar sobre una nube; el efectismo es conseguido mediante la inapreciable base en la que se sustentan y, sobre todo, por la **iluminación** en forma de haz de luz vertical, que potencia los contrastes y se erige como un componente clave del conjunto. La iconografía se apoya exactamente en un pasaje de la obra de santa Teresa que describe una de sus visiones, en la que un ángel con una flecha de fuego le atraviesa el corazón. Y así se representa a la santa: levitando sobre una nube con un ángel consumando la acción, oponiendo el dinamismo físico del movimiento real del ángel con el dinamismo de los sentimientos, patente en el rostro atormentado de Teresa y en el dramatismo de sus pliegues. Por otro lado, el sutil **contraste** entre la textura de los materiales -paño del ángel, de la santa, carne y nube- nos expresan el alto grado de **virtuosismo técnico** alcanzado por Bernini, quien, valiéndose de un solo material, transforma el mármol en gruesas telas, delicadas pieles o vaporosa nube, creando un conjunto de formas ingrávidas que parece flotar en un mundo sobrenatural.

Escultura en España

Posiblemente, la escultura sea la manifestación artística que posee la mayor unidad en cuanto a material, temática y finalidad de todo el barroco hispano. En el transcurso del siglo XVII, si exceptuamos algunos retratos reales realizados en bronce, como los de Felipe III y Felipe IV, y del italiano **Pietro Tacca**, el conjunto de la escultura española se atiene a unos preceptos comunes. La **temática** es religiosa, erigiéndose en la mejor intérprete de las ideas del Concilio de Trento: acercar la religión al pueblo; se representan imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, especialmente de los españoles, mientras la escultura funeraria desaparece completamente. Sus obras más comunes son los retablos y los pasos.

Los **retablos** se decoran con imágenes de bulto redondo, para que puedan ser sacadas en procesión. Los **pasos** se componen de figuras individuales o dispuestas en grupo, pensadas para llevarse por las calles; la palabra “paso” proviene del latín *passus* -sufrimiento-, algo totalmente unido al ritual de Semana Santa, donde estas personas se porteaban en compañía de las cofradías penitenciales, que desfilaban flagelándose con cilicios. Para estas cofradías o para los gremios, los escultores trabajaban tallando las imágenes de sus patrones, y tan es así que a esta modalidad escultórica se le ha dado por llamarla **imaginería**.

Por lo que respecta a la **técnica**, hay que señalar que se basa en la talla de madera, policromada después con *estofados* y *encarnados*. Se intentaba conseguir por todos los medios que las imágenes parecieran reales, por lo que se empleó el recurso al **postizo**, es decir, la colocación de cabellos reales, uñas y dientes de asta, ojos y lágrimas de cristal, piel animal para simular heridas abiertas, etc. La cumbre de esta teatralidad se consumó en las llamadas **imágenes de vestir**, donde el cuerpo de la figura es un maniquí cubierto con ropas auténticas y del que tan sólo se tallan las partes visibles: cabeza, pies y manos.

El **estilo** de la escultura hace eco del sentir popular, consiguiendo imágenes de gran fervor religioso. Es un arte nacional desarrollado por artistas españoles que no viajaron, como otros, a Italia, por lo que el sustrato hispano es patente en

ellos, si bien se aprecia la llegada de la influencia de Bernini hacia mediados del siglo. La imaginería española, ya desde el Renacimiento, había continuado una línea de **realismo** extremo, inundada de un **expresionismo**, producto de los muchos artistas europeos que aquí dejaron su impronta. Partiendo de estos presupuestos, unos autores se inclinan por el **dramatismo** de gestos, mientras otros se decantan por una serenidad que conduce a la **exaltación mística**.

Resulta pues un arte en el que la teatralidad barroca preside su concepción; las imágenes son el centro de atención en las procesiones, la multiplicidad de los puntos de vista obliga a realizar profundos estudios del *contrapposto*, que tiene, desde mediados de siglo, su modelo en Bernini. La teatralidad, por otro lado, la expresividad violenta, el drama o el misticismo, persiguen conmover al pueblo para atraerlo a la fe; estas imágenes son, mejor que ningunas otras, la viva expresión de los dictámenes trentinos que proponían que Jesús, los santos, sus vidas y su milagros parecieran reales.

Los focos regionales se concentran, durante el siglo XVII en **Castilla** y **Andalucía** y, en el XVIII, en **Murcia**.

Gregorio Fernández (1576 -1636)

Es indudablemente la figura más preeminente de la escultura castellana. Fue atraído por el establecimiento de la corte en Valladolid (1601-1606), trabajó en el taller de Francisco del Rincón. En sus inicios estuvo influido por el manierismo, en concreto por la forma de hacer de Juan de Juni y por los modelos hispanoflamencos del siglo XV, de los que hereda la angulosidad de sus ampulosos paños. Su singularidad deviene de sus proporcionados estudios anatómicos, que gusta de aderezar con abundantes regueros de sangre y, en especial, de cómo, partiendo del naturalismo concreto, eleva sus figuras a la categoría espiritual de lo místico.

Fernández se caracterizó además por la creación de tipos iconográficos bastante reproducidos con posterioridad: la *Inmaculada*, como la de Vera Cruz, prototipo de la serie, de largos cabellos y diminuta cabeza; *Santa Teresa* recibiendo la inspiración divina; los *crucificados*, como el de La Luz o el de San Marcelo, el *Cristo yacente*, como los de San Pablo de Valladolid o de El Pardo o el *Ecce Homo* (el del Museo de Valladolid -1612- constituye un alarde de virtuosismo técnico en el tratamiento del cuerpo, así como en la expresión resignada de dolor; la vara y las cuerdas, de materiales reales, añaden verismo a una representación impactante de sí misma).

La Piedad

Fue realizada en 1616 para la **Iglesia de las Angustinas de Valladolid** y presentaba a un grupo compuesto por la Virgen, Jesús y los dos ladrones –ahora se encuentran en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid– más San Juan y María Magdalena –conservados en la propia iglesia–. Evidentemente, el interés se centra en María y Jesús, composición aún ligada a los estilos prebarrocos. La estructura es piramidal, de gran estabilidad física, con base amplia que se cierra en el vértice de sus rostros, la parte de mayor importancia del conjunto. Los pliegues son todavía angulosos, de influjo flamenco, acartonados, sin embargo, logra ejecutar con ponderación la anatomía de Cristo, mientras la expresividad se convierte en la nota dominante del grupo. Contribuyen al dramatismo de la escena la directa liberación de sentimientos, los aparatosos plegados y el dominio de la policromía, que aumenta su realismo, potenciando los aspectos de la pasión con el recurso de representar sangre en la cabeza de Jesús.

Juan Martínez Montañés (1568 -1649).

En Andalucía, despunta la personalidad de **Montañés**. Aunque nacido en la provincia de Jaén, trabaja en Sevilla a partir de 1587, en sus inicios tuvo influencia de los círculos manieristas. Su arte resulta más sereno y equilibrado que el de G. Fernández; las policromías de sus figuras se deben a Francisco Pacheco. Una de sus más logradas obras fue, sin duda, el *Cristo de la Clemencia* (1603), de la catedral de Sevilla, cuyo alargamiento casi manierista, posee una lograda anatomía donde la sangre se dosifica son llegar a los excesos de G. Fernández, mientras la disposición diagonal del paño lo dota de un especial dinamismo. Es un Cristo que se acerca al creyente, pues mira a quien reza, por lo que constituye una buena plasmación de los ideales del barroco.

Para la iglesia de **San Isidro del Campo**, en Santiponce (Sevilla), realizó un retablo (1609-1613), con la colaboración de sus discípulos, en el que cabe destacar, en primer lugar, su *San Jerónimo*, indiscutiblemente inspirado en la talla de Pietro Torrigiani. Se trata de un relieve donde sabe dar cohesión a la perspectiva del santo, de carnes secas e insuperable estado místico, resultando una imagen creíble; no obstante, en ciertos aspectos de la composición se observa la mano de sus ayudantes. También merece la atención el relieve de la *Adoración de los pastores*, del mismo retablo, con figuras de bulto prominente. El contraste en el tratamiento de los diferentes personajes indica la existencia de varias manos.

El tema de la Inmaculada, uno de los más tratados, establece una tipología muy repetida, de la que él mismo y su taller realizaron varias piezas para España y América, aunque la más importante es la *Inmaculada Concepción* de la catedral de Sevilla (1628), de exquisita belleza gitana y manto de pliegues ampulosos.

Alonso Cano (1601 -1667)

Dentro de la escuela andaluza, **Alonso Cano** representa una personalidad polifacética. Fue fiel exponente de la escultura de lo sensible frente al naturalismo expresivo de G. Fernández y aun de Montañés. Nació en Granada, pero de joven se trasladó a Sevilla, donde aprendió el oficio de su padre, constructor de retablos. Parece ser que trabajó con Francisco Pacheco y quizás con Montañés, aunque pronto abandona la escultura del natural para ceñirse a un arte de figuras sintéticas e idealizadas. A esta época corresponde **La Virgen,** que realiza para un retablo de su padre, en la iglesia de **Nuestra Señora de la Oliva**, en Lebrija (Sevilla) y que data de 1629.

En ella encontramos una conexión con sus maestros en el tratamiento de los paños, de enormes pliegues profusamente decorados, pero la representación del niño y, especialmente, la concepción del rostro de la Virgen inclinan su trayectoria hacia la idealización de los tipos estudiados. Tras un periodo en la corte (1638-1652) dedicado a la pintura, vuelve a Granada como racionero de su catedral. Para 1655, realiza para el templo una de sus más preciadas tallas, conocida como la *Inmaculada de la catedral de Granada*. Se observa aquí un proceso de decantación que lleva al autor a la geometrización de la figura, en forma de huso, por un lado, y, por otro, a la síntesis de la niñez en un rostro idealizado de delicadeza suma; la vestimenta, por último, es lisa, evitando la decoración, y está trabajada a grandes capas, cuya severidad contrasta con la inmaculada belleza de manos y rostro.

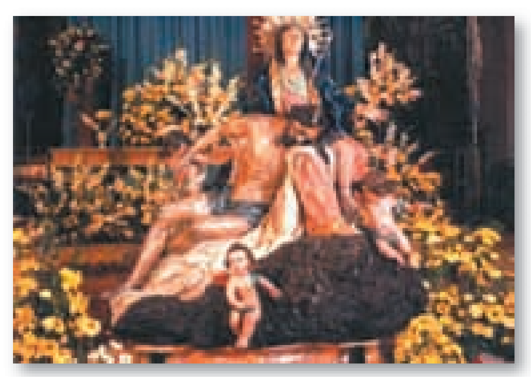
Pedro de Mena (1628 -1688)

Pedro de Mena fue formado por Cano, de quien hereda el gusto por la sublimación de las imágenes, si bien les confiere una mayor expresividad y una interpretación más sensual, como lo muestra su *Dolorosa* del **Monasterio de las Descalzas Reales** de Madrid (1673), figura de medio cuerpo en la que sabe conjuntar su extraordinaria belleza femenina con el alto grado de concentración mística.

Francisco Salzillo (1707 -1783)

En el siglo XVIII, el más destacado continuador de la imaginería barroca fue **Francisco Salzillo**. Aunque nació y trabajó en Murcia, su familia era de origen italiano. Asumió el oficio de su padre Nicolás, escultor, pero consiguió un estilo en el que fundió el dramatismo de lo hispano con la gracia de Italia. Una parte importante de su producción está compuesta por figuras de Belén, pues conoció la técnica de producción de éstas a través de las que se importaban de Nápoles y llegaban a Murcia. Invirtió parte de su vida en la realización de su *Nacimiento* o *Belén*, de más de novecientas figuras, el cual fue concluido tras su muerte, por su discípulo Roque López. Pero su gran importancia reside en su actividad como escultor de pasos procesionales, en los que establece grupos de gran utilidad psicológica, cohesionados por la acción. El tratamiento de los rostros, excesivamente dulzones, se ve compensado por su excepcional virtuosismo técnico en el trabajo de la madera, que le permite un exhaustivo estudio de posturas y anatomía, así como por lo correcto de sus composiciones; ello puede verse en los pasos referentes a *La Caída*, *La última cena, La flagelación* y *El prendimiento.*

Es un artista muy elegante, profundo conocedor de la anatomía humana y autentico entusiasta del color. Tenía una gran capacidad para crear imágenes verosímiles. Entre sus obras fundamentales se cuenta *La oración en el Huerto de los Olivos*, es un grupo de madera policromada perteneciente a las escenas de la pasión. Destaca el desnudo del ángel, casi clásico. Impacta la profundidad mística de la escena.



Santísima Virgen de las Angustias, Salzillo.

Pintura barroca

La diversidad de escuelas hace difícil precisar las características de la pintura barroca, no obstante, se pueden mencionar:

El barroco rompe con los arquetipos y cánones de belleza del Renacimiento, volviendo su mirada al naturalismo. Se pinta lo bonito y lo feo, tanto a una Venus como a un cadáver en descomposición. El pueblo se convierte en protagonista y sus actividades cotidianas constituyen temas de las obras y junto a éstas el bodegón, el paisaje y el retrato físico y moral. El realismo lleva también al auge los temas cruentos (martirio de los santos), empapados de cierto misticismo que obliga a introducir elementos sobrenaturales, como resplandores divinos.

En la pintura se produce la evolución más radical del Barroco. En ella se inspiraron de los siglos posteriores. Sus particularidades son el dominio de la **profundidad** y la **perspectiva**; el **predominio** del **color sobre el dibujo** y

de la **luz sobre la forma**; la disposición en diagonal de las figuras para dar la sensación de desequilibrio. Esta corriente manifiesta su gusto por el **naturalismo** a través de un extraordinario realismo que se refleja en la representación de lo **feo** y lo **desagradable**, y el **amor a los objetos** y al **paisaje**. Otras características son:

- La utilización de escenas de género, pinturas de flores y animales, paisajes independientes y bodegones.
- El aumento de los **temas profanos**, de temas por encargo y del retrato político.
- El empleo del **fresco**; se abandona el temple y predomina fundamentalmente el **óleo** sobre lienzo.

En las bóvedas, destaca el **ilusionismo**: gigantescas decoraciones pictóricas llegan más allá de lo arquitectónico para llegar al mismo cielo.

En el barroco predomina la luz, el movimiento y el colorido. La luz tenebrista ayuda a crear atmósfera. El movimiento a dar realismo, recortando la escena que continúa fuera de la obra. Las composiciones preferidas son las asimétricas y diagonales, con violentos escorzos y figuras que se salen de la obra. El color es fresco y natural, emancipado del dibujo.

En especial la iconografía cristiana tratada con un tono teatral y efectista, fácil de comprender. Sin embargo, la mitología y el desnudo raramente aparecen en el barroco.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

El arte italiano, restablecido por la Contrarreforma frente a las responsabilidades religiosas, reacciona contra los refinamientos del manierismo con un afán nuevo de verdad, que se plasma en el realismo popular de Caravaggio, y en un respeto de los principios clásicos de los Carracci.

Caravaggio es el fundador del "realismo" que influyó en Europa durante el siglo XVII. Su revolución coincide con la propugnada por san Felipe Neri, quien predicaba la vuelta a la sencillez evangélica.

Posee una de las biografías más turbulentas de la historia del arte y ha pasado a la historia como un hombre problemático, de carácter difícil y enemistad acérrima con Carracci. Fue acusado de asesinato.

Caravaggio cultivaba la temática floral, los bodegones y la pintura de género. Su obra refleja su interés marcado por captar personajes populares. Es el creador del **tenebrismo**, consistente en los intensos contrastes entre luces y sombras.

La pintura de Caravaggio desagradaba al alto credo, partidario del estilo de los Carracci, quienes inspirándose en los grandes maestros lograron un arte ecléctico, de carácter ornamental, lleno de actitudes nobles y grandilocuentes.

Vocación de San Mateo (1597)

Pintada para San Luis de los Franceses, constituye un maravilloso cuadro de interior. La escena se desarrolla en un tugurio romano, lugar poco apropiado para tal acontecimiento. En torno a una mesa está Mateo acompañado de unos jugadores de azar, que recuerdan a gente del hampa, por sus actitudes poco dignas y mal vestidos. A la derecha, Cristo extiende la mano señalando a san Mateo; a su lado, Pedro sirve de equilibrio en la composición. En el conjunto domina la vulgaridad, que si bien estaba acorde con los orígenes del cristianismo, resultaba innoble a los ojos de la Iglesia. La escena recoge perfectamente ese momento de dramatismo que se podría calificar de suspenso y una atmósfera tenebrosa, con grandes contrastes, donde brillan rostros y vestiduras.

Conversión de San Pablo (1600)

En una composición marcada por fuertes contrastes luminosos, dispone en primer lugar y en perfecto escorzo a san Pablo tumbado en el suelo y con los brazos abiertos, pero su figura queda minimizada por la del caballo, en posición agresiva, sujetado por su ayudante. Una luz procedente de afuera del cuadro constituye la cualidad espiritual a través de la cual se revela el mensaje divino a Pablo.

Baco

Fue pintado en 1595, y ostenta la captación de las diferentes calidades: la transparencia de la copa que tiene en la mano, la piel nacarada y satinada del dios, la blancura de la tela que lo cubre y la naturaleza muerta sobre la mesa.

La cena de Emaús

Supone un cambio en su carrera al introducir la perspectiva, los escorzos y personajes vulgares. En esta obradestaca el naturalismo y el tenebrismo que definieron su carrera.

La pintura tenebrista en España

Por sus estrechas relaciones con Italia, Valencia se convierte en la capital del tenebrismo español con dos figuras sobresalientes: Ribalta y Ribera.

El tenebrismo encuentra en España un campo abonado. La crisis del siglo XVII se atribuye al abandono de los valores religiosos tradicionales. El realismo tenebrista parecía lo más adecuado para superar esa crisis y para estimular la sensibilidad del pueblo. En sus obras religiosas, personajes extraídos del pueblo soportan con entereza la miseria y las calamidades, sirviendo de ejemplo a las masas populares. De este modo las autoridades lograban minimizar la crisis.

José Ribera (1591-1652)

Nacido en Játiva, estudió en el taller de Ribalta y a los dieciocho años marchó definitivamente a Italia, donde fue conocido como *Il Spagnoletto*. Pese a ello es considerado como pintor español, por sus caracteres españoles predominantes y su amplia clientela española.

Tras viajar por varias ciudades, se estableció en Nápoles, donde el virrey español, el duque de Osuna, le dispensó su protección, logrando un gran prestigio artístico y una situación económica desahogada. Debió conocer la obra de Caravaggio durante su estancia en Roma, y quedó influido por su tenebrismo, hasta el punto de convertirse en uno de sus mejores apóstoles, pero le supera en el arte de fusionar luces y sombras con el humanismo de sus figuras.

La luz adquiere un valor dramático, abriéndose como una herida en la negrura del fondo. Sus figuras emergen sobre unos fondos oscurecidos que logran una sensación de profundidad que preludia a Velázquez.

A partir de 1635 se inicia su segunda etapa, se olvida de los efectos tenebristas anteriores, con el fin de buscar unos planteamientos más personales y coloridos de tonos calientes.

Sus composiciones se caracterizan por la gravedad netamente española.

En su repertorio predomina la pintura religiosa, en la que le entusiasman los temas de martirios, para los cuales recoge como modelos a pordioseros y penitentes, tratándolos con realismo y grandeza. Tan sólo en sus temas marianos recurre a la belleza ideal, tomando como modelo a su desafortunada hija.

El sueño de Jacob

Domina el estudio de la luz y las líneas diagonales. Humaniza el tema al recoger el momento del reposo.



El sueño de Jacob, Ribera.

Inmaculada Concepción

La más famosa es la de las Agustinas de Salamanca, pintada por el encargo del virrey de Nápoles. Es una pintura llena de luz y con una ambientación propia del barroco. Presenta un modelo de admirable finura, pero sin llegar a la idealización de lo divino de otros pintores. En su *Concepción* para el convento de Santa Isabel de Madrid reproduce el retrato de su hija en la Virgen y fue repintado posteriormente por Claudio Coello.

Comunión de los Apóstoles

Recoge los rasgos propios del barroco: profundidad marcada por la arquitectura monumental, uso del recurso teatral de los cortinajes, naturalismo en el sentimiento de las figuras, tenebrismo en la parte inferior y luz dorada y color veneciano en el superior.

La pintura barroca española

El siglo XVII representa la época culminante de la pintura española, en la que es curioso advertir cómo la decadencia política y económica coincide con un auge artístico y espiritual que ha sido llamado el Siglo de Oro.

Los principales centros artísticos se establecieron en Madrid y Sevilla, capitales política y económica de España, respectivamente, pero junto a éstas descollaron otras ciudades de menor importancia, como Valencia.

Se distingue esta pintura por un acentuado naturalismo, equilibrado y humano, con el que se pretende potenciar los valores místico religiosos de la sociedad en crisis, proponiendo como modelos a las clases populares, por lo que el aspecto mitológico apenas encuentra seguidores y cuando lo hace, se interpreta de forma burlesca o desvirtuada.

Dado que la Iglesia es el principal cliente de los artistas, los temas preferidos son los religiosos, pero a diferencia de la pintura italiana y flamenca, la española no gusta de la interpretación teatral de los temas, prefiere una forma más realista y cargada de emoción. En los conventos abundan los visionarios que se sienten tocados por el amor divino, y que los pintores intentan plasmar de una forma verídica.

La pintura española prefiere composiciones sencillas, donde los personajes se mueven con naturalidad y sin la violencia de las obras italianas. Lo que pierde en movimiento lo gana en vida real.

El problema de la luz y la representación del aire despertó el interés de nuestros pintores. El tenebrismo fue cultivado desde fechas muy tempranas, de modo que la influencia de Caravaggio y Ribera sólo sirvió para configurar un estilo con características propias.

Aunque la pintura religiosa sea la preferida, el naturalismo permitió el desarrollo del retrato, el bodegón, el paisaje, la pintura de género, la cortesana y la mitología (aunque sólo Velázquez lo retomó).

En resumen esta pintura presenta las siguientes características:

1. Predominio de cierta intimidad y un sabor de humanidad nada teatral. Se prefiere un equilibrado naturalismo y se opta por la composición sencilla.
2. Predominio de la temática religiosa y de la expresión ascética-mística. Velázquez trabaja la fábula pagana.
3. Ausencia de sensualidad.
4. El tenebrismo temprano como vehículo ideal para expresar valores espirituales.

Francisco de Zurbarán (1598 -1664)

Nacido en Fuente de Cantos, Extremadura, se formó y trabajó en Sevilla. En sus obras supo plasmar con un aire serio y melancólico los ideales de la Contrarreforma y el fervor de las órdenes religiosas. Sus monjes se hallan en pleno deleite de lo divino. Nadie había sido capaz de representar con tanta finura los estados más elevados del alma, es por ello que sus principales clientes fueron los conventos dominicos, jerónimos y cartujos, para los que pinta obras seriadas donde relata los milagros de sus miembros.



El retrato del padre Illescas, Zurbarán.

En su pintura domina el claroscuro y el naturalismo, pero en Zurbarán una luz blanca cegadora irradia de los rostros de sus monjes como reflejo de la transposición divina. Su interés naturalista se manifiesta en la expresión de las calidades de las cosas. Sus telas blancas, los libros y las cerámicas son tratados con el mismo entusiasmo que los rostros de sus personajes.

Sus sencillas composiciones con base en la yuxtaposición de figuras dan la sensación de reposo, que sólo se rompe por los arrebatos espirituales.

Hacia sus cuarenta años se observa una mutación en su estilo. La peste, la crisis económica y la competencia con Murillo, que exhibía una técnica más blanda y calurosa, le inducen a abandonar su estilo viril, aceptando las formas curvas, las superficies blandas y los temas amables, con lo que su pintura pierde autenticidad. Muere en la mayor miseria.

Sus obras son principalmente religiosas, aunque también realizó con carácter mitológico, retratos y bodegones.

Mitológicos: por influencia de Velázquez se le encargó la decoración del salón de los Reinos de Buen Retiro. En ella muestra su poca habilidad para estos temas: trabajos de Hércules, Socorro en Cádiz.

San Hugo en el refectorio

Pertenece a la serie que pintó para el monasterio de la Cartuja Sevillana de Nuestra Señora de las Cuevas. Relata el momento en que el anciano obispo Hugo reprende a los cartujos porque no han guardado la debida abstinencia. Los monjes quedan consternados al contemplar cómo la carne de los platos se convierte en ceniza. La seriedad de los rostros aumenta el clima de recogimiento. En el cuadro del fondo se presenta a san Juan Bautista y a la Virgen durante su huida a



San Hugo en el refectorio, Zurbarán.

Egipto, sumidos en la resignación a obedecer su destino. Los objetos de la mesa, presentados en su textura específica, constituyen auténticos bodegones.

Santa Casilda

Retrata a una dama noble, pensativa, descalza como símbolo de heroísmo, con un libro, por su sabiduría, y acompañada por el dragón, el pecado. A pesar de estos atributos no logra crear un cuadro de devoción.

Diego Velázquez (1599 -1660)

Hijo de un portugués y una sevillana, inició su formación artística en el taller de Herrera el Viejo y del erudito Francisco Pacheco, con cuya hija se casó, lo que le abrió las puertas de la Corte Real, donde fue nombrado pintor de cámara y aposentador real, trabajo que le restó tiempo para la pintura. Pero, por otra parte, esta circunstancia lo liberó de los problemas económicos que sufren los artistas, de manera que no dependió de la venta de sus obras para subsistir. Esto hace de él un artista moderno, en quien priman los valores estéticos. De hecho, retoca varias obras en su afán de perfección artística.

Como encargado de las colecciones reales pudo estudiar a los grandes maestros. En la visita de Rubens a Madrid (1628), recibió sus consejos y, en especial, el de trasladarse a Italia, lo cual realiza en dos ocasiones: en la primera se forma su estilo, en la segunda alcanza su plenitud con el dominio de la perspectiva aérea.

Velázquez inicia sus primeros pasos en el tenebrismo, pero pronto comprendió que la luz no sólo ilumina los objetos sino que permite discernir el aire interpuesto entre ellos, el cual provoca que las formas pierdan precisión y los colores limpieza; es lo que llamamos perspectiva aérea. Al superar el tenebrismo, su pintura cambia en colorido y factura. Asimila el colorido veneciano y la pincelada se vuelve inconexa y destructora de la forma, pero al ser contemplada de lejos ofrece una apariencia de gran realismo y se adelanta a los impresionistas.

Sus composiciones evolucionaron de la simple yuxtaposición de personajes con actitudes reforzadas en su etapa juvenil a una mayor laxitud de actitudes, una facilidad de movimiento y una mejor agrupación de las figuras de su madurez.

En su carrera artística podemos señalar varias etapas.

Etapa sevillana (1610 -1623)

Sevilla, centro cultural y económico del momento, ejerció una primera influencia. De sus maestros, Herrera y Pacheco, aprendió la representación del relieve y las cualidades, el tenebrismo y los rasgos manieristas. En sus obras, sublima las cosas más vulgares al tiempo que humaniza a los seres divinos, a los que dota de una intimidad cotidiana en la línea de la Contrarreforma. Con una humanidad moderna, trata con idéntica actitud tanto a reyes como a plebeyos. A diferencia de sus coetáneos, no siente predilección por los temas religiosos, que, si bien ejecuta durante ese periodo, es por imperativos económicos, que abandonará cuando se instale en la corte. En esta época pinta bodegones, retratos y temas religiosos, como: El aguador de Sevilla, Vieja friendo huevos, La adoración de los Reyes Magos, Cristo en casa de Marta, etc., en los cuales muestra su profundo amor por lo cotidiano y sensible.

Las composiciones resultan sencillas, con fondos oscuros, contrastes luminosos muy marcados y pinceladas densas de efecto escultórico.

La adoración de los Reyes Magos

Obra influida por Caravaggio en la que retrata a su familia. La escena resulta tan cotidiana que sus valores espirituales sólo parecen hallarse en el rostro vulgar de la Virgen.

El aguador de Sevilla



El aguador de Sevilla, Velázquez.

Crea un círculo luminoso que va desde el cántaro, situado fuera de la obra, pasa por el niño y termina en el aguador, dejando el del fondo en la penumbra. Las tres cabezas se contraponen a los cántaros, los cuales dan un ambiente táctil a la obra. La copa con un higo dentro es una forma hecha con base en la luz y el cántaro muestra su textura terrosa sobre la que refleja el sudor. Todo está concebido por un carácter preciosista. Parece que aquí Velázquez pretende hacer una alegoría a la vida: el niño que desea beber la vida, el del fondo se deleita en ella y el aguador, símbolo de la vejez, con toda la experiencia no puede disfrutarla.

Etapa de madurez (1623 -1660)

Inicia la conformación de su propio estilo. Los temas religiosos y bodegones son sustituidos por el retrato de la corte. Los retratos están resueltos con gran simplicidad de recursos, son interpretaciones realistas de personajes concretos que miran al observador en actitud estática. El firme contorno de la figura se recorta sobre un espacio más claro. Sus notas esenciales son la elegancia, sencillez y naturalidad. La etapa madrileña fue de 1623 a 1628.

Las obras más interesantes son: *Felipe IV de pie*, *Los borrachos*, *Cristo en la Cruz*, *Fragua de Vulcano*, *Túnica de José*, entre otras.



Felipe IV, Velázquez.

Los borrachos

Es una parodia del tema mitológico. Baco en una visita a la Tierra conversa con unos vagabundos, a quienes muestra las delicias del vino mientras corona a los más valerosos bebedores. El realismo de los vagabundos contrasta con la finura de Baco y su acompañante, situando en el mismo plano las cabezas del dios y del pícaro sonriente, con lo que se logra equilibrar la escena. Durante este periodo su pintura resulta planista, sus cuerpos apenas transmiten volumen.



Los Borrachos, Velázquez.

Fragua de Vulcano

La infidelidad de la esposa de Vulcano es tratada de forma poco delicada, se recoge el momento en que Apolo comunica con cierta insolencia la noticia y estudia el efecto de asombro que produce. Se logra un equilibrio entre ambiente y figuras ordenadas al gusto renacentista. Los contrastes de luz en el fondo, zonas oscuras y la luz de la fragua dan profundidad a



Fragua de Vulcano, Velázquez.



Las hilanderas, Velázquez.

la obra. La precisión de la forma cede ante la perspectiva aérea y la técnica se hace impresionista. En esta obra hace suya la concepción neoplatónica que prima la idea a la acción, de forma que en un tema cotidiano subyace la alegoría del engaño. La obra resulta académica con unos desnudos más bien escultóricos.

Las hilanderas

Describe una escena de la fábula de Aracne, recogida en las Metamorfosis de Ovidio. Consigue fundir el tema mitológico con la escena de género. Llega al máximo desarrollo de su pincelada impresionista. La perspectiva aérea consigue la sensación de alejamiento. Este cuadro ha sido considerado el antecedente del Futurismo, en tanto que intenta captar el movimiento de la rueca.

Las Meninas

Es su obra cumbre. Supera el propio tema del retrato e implica a los personajes, al colocarlos en el lugar del pintor. A la genial imaginación creadora hay que añadir el tratamiento de la luz.

Las Meninas, de Diego Velázquez

Alrededor de 1656

310 x 270 cm

Óleo sobre lienzo

Museo del Prado

La escena se desarrolla en un aposento del antiguo Alcázar madrileño. A la izquierda, Velázquez se retrata en acción de pintar. El grupo principal aparece centrado por la infanta Margarita y sus damas, María Agustina Sarmiento e Isabel Velasco. A la derecha, dos enanos, Maribárbola y Nicolás de Pertusato, se sitúan tras un perro recostado y en segundo término, doña Marcela de Ulloa. Al fondo aparece tras una pequeña puerta el aposentador del palacio, José Nieto, y junto a éste se reflejan en un espejo las efigies de Felipe IV y su esposa.



Las meninas, Velázquez.

Bartolomé Esteban Murillo (1617 -1682)

Creó un arte centrado en el filtro de la realidad por medio de una **interpretación grácil** e idealizada de los tipos naturales, con el fin de acercar al máximo las escenas religiosas al pueblo. Esta gracilidad se materializó en unos **temas** inspirados en figuras infantiles o de bellas mujeres, que constituyeron exquisitos modelos para sus escenas religiosas. Su **estilo** fue experimentando una evolución desde sus primeros trabajos tenebristas hasta desarrollar un arte maduro de gran luminosidad y figuras vaporosas.

Sus primeros cuadros, pintados para el **Convento de los Franciscanos de Sevilla**, muestran todavía un ambiente de oscuridad que luego irá desapareciendo paulatinamente.

Niños comiendo fruta

En esta obra (1650), una de sus primeras pinturas sobre la infancia, observamos una escena de género, donde los protagonistas son dos golfillos que comen con avidez frutas en un ambiente sucio, inmerso todavía en las sombras del tenebrismo.

Cabe señalar que los niños, mendigos extremadamente pobres y cubiertos de harapos, no son pintados a modo de crítica social, sino muy al contrario, a través del filtro de la



La sagrada familia, Murillo.


Niños comiendo fruta, Murillo.

idealización, dotándolos de una especie de gracia con la que trata de acercarlos al espectador. Este mismo tipo infantil, pero de mayor altura moral y dignidad de presencia, lo utiliza para componer escenas religiosas, como en el *Niño Jesús como pastor* (1660). Su otro tema favorito fue el de las *Inmaculadas*, de paños ampulosos al viento e idealizada belleza andaluza, colocadas siempre sobre un cúmulo nimboso elevado por angelillos con fondos evanescentes, como se constata en la **Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Sevilla** (1650). Otra obra importante es *La Sagrada Familia*.

Juan de Valdés Leal (1622 -1690)

El otro gran pintor sevillano es de la misma generación que Murillo y de formación similar a la de éste. Autor de pincelada amplia y deshecha, fue muy desigual en su trayectoria. Sus más famosos lienzos son los pintados hacia 1672 para el *Hospital de la Caridad de Sevilla: Finis Gloriae Mundi* e *In Ictu Oculi*. Se trata de representaciones típicas de la mentalidad barroca, en las que se presenta la alegoría de la Muerte como ente que despoja de los cargos y dignidades de este mundo, igualando a todos los mortales. Sus lienzos fueron inspirados en el Discurso de la verdad de don Miguel de Mañara, en el que se decía: *"Memento homo, quia pulvis es et in pulverem revertis. Es la primera verdad que podrá reinar en nuestros corazones: polvo y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido(...). llega hasta un osario (...), no distingue en ellos al rico del pobre, al sabio del necio, al chico del grande, todos son huesos, todos calaveras"*.


Finis gloria mundis, Valdés Leal.

Escuela flamenca y holandesa

La escuela flamenca que floreció durante el siglo XV renace con ímpetu en el siglo XVII, pero su anterior unidad se había roto por motivos políticos-religiosos, dando lugar a dos escuelas: flamenca y holandesa. La pintura religiosa prevalece en la católica y tradicional Bélgica bajo soberanía española, mientras la protestante industriosa e independiente Holanda cultiva el género profano.

Peter Paul Rubens (1577 -1640)

Máximo representante de esta escuela, contó en su taller con un gran número de discípulos, lo que justifica su amplio repertorio así como la pervivencia de su estilo.

A los diez años inicia en Amberes su formación con los italianistas Venius y Van Noort. Se traslada a Italia para continuar sus estudios, y ahí entra al servicio del duque de Mantua. Aprendió de Leonardo y Rafael la forma de componer; de los venecianos, el color; de Miguel Ángel, la grandiosidad; de Caravaggio, la luz y de los Carracci, el sentido decorativo.

Como pintor barroco gusta imprimir a sus monumentales figuras un ritmo curvo, que recuerda la columna salomónica, en unas composiciones diagonales y asimétricas de marcado carácter dinámico. Con estos recursos crea ambientes recargados,ampulosos y movidos, dominados por un colorido ardiente. En sus desnudos femeninos abandona los modelos de belleza italianos, prefiere unas figuras de formas desbordantes y dinámicas, frente a la mujer joven prefiere la de carnes blandas, esponjosas, grasientas y vibrantes, lo que resulta sensualidad al desnudo.

Se le atribuyen más de 300 cuadros, fecundidad que sólo fue posible gracias a su taller. Rubens ordinariamente se limita a señalar la composición, a indicar los colores y a dar los toques finales, dejando el resto a sus discípulos, especializados en aspectos concretos.

Rubens trabajó todos los temas, religiosos, mitológicos, profanos, históricos, etc. Con una fortuna desigual, las prisas le hacen cometer incorrecciones, lo cual no le preocupa, lo importante es el juego general de la composición, las formas desbordantes y la riqueza colorista. Algunas obras religiosas son *La adoración de los Reyes Magos*; *Descendimiento de la cruz Milagros de San Ignacio* y *Milagros de San Francisco Javier*; *Juicio final*; *El triunfo de la Iglesia*; *Venus ante el espejo*, una de las más bellas composiciones suyas: *Las tres gracias*, en la que presentó a sus dos esposas; *El jardín del amor*, preludia las fiestas galantes de Watteau; entre algunas otras. Aunque Rubens pintó magníficos retratos, generalmente no son su fuerte, a pesar de que los grandes de la época se desvivieron por hacerse pintar por él. El retrato es el género psicológico por excelencia, pero Rubens no tuvo tiempo para profundizar en el estudio de las almas. A pesar de ello, pintó excelentes retratos y los grandes rivalizaban por ello. Sus personajes de medio cuerpo están llenos de vida: María de Médicis, el duque de Lerma, Ana de Austria, el Cardenal Infante y varios autorretratos, entre otras obras.

La adoración de los Reyes Magos (1609)

Fue creada para el Ayuntamiento de Amberes y cuando se le regaló al embajador Rodrigo Calderón fue trasladada a Madrid. Llama la atención la riqueza desbordante de los Reyes Magos, cuyos fornidos esclavos doblan sus espaldas por el excesivo paso de las ofrendas. Su vulgaridad se contrapone a la delicadeza de la Virgen. Su rico cromatismo y la gradación de la luz a partir del tema central crean atmósfera en la obra y centran la visión del observador en las figuras de la Virgen y de su rechoncho hijo.

Descendimiento de la cruz (1611 -1614)

Pareja de la *Erección de la cruz* (catedral de Amberes). Haciendo uso de una composición en diagonal, con el cuerpo de Jesús desplomándose, logra un efecto dramático y grandioso propio del barroco.

Juicio de París

De esta obra se conocen tres versiones. La versión del Museo del Prado fue encargada por Felipe IV para la decoración de la Torre de la Parada, en el Palacio del Pardo. La escena se desarrolla en un paisaje extraño, atravesado por misteriosas luces. Tres jóvenes y obesas diosas muestran una actitud serena que contrasta con el dinamismo de París y Júpiter.

Antonio Van Dyck (1599 -1661)

Gran retratista, fue discípulo de Rubens buscó en sus obras una postura especial, presta gran atención a la indumentaria, cuya calidad hace resaltar admirablemente. Entre sus retratos más destacados figuran el de Carlos I, los lores John y Stuart.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

El protestantismo no sólo representó un cambio religioso, sino político, social y cultural. Este arte deja de ser religioso y cortesano para convertirse en popular. Las obras encargadas proceden de los municipios, asociaciones y particulares, que imbuidos por el individualismo y la ciencia experimental, buscan en su realidad inmediata, en sus casas, en su tierra, sus flores, su ganado y su paisaje, la compensación del gran vacío dejado por la pintura religiosa reducida drásticamente por la reforma protestante. Su clientela burguesa ama la pintura del interior, el paisaje, los bodegones, las flores, la marina y el retrato.

Técnicamente la pintura de Rembrandt se caracteriza por un dibujo perfecto, por el predominio monocromático, por variadas tonalidades y por el estudio del problema de la luz en sus diversas vertientes. sus obras más interesantes se clasifican en dos periodos: el primer periodo corresponde a su etapa de Leyden y presenta a ancianos sublimados; el segundo periodo se inicia con su traslado a Amsterdam.

Lección de anatomía del profesor Tulp (1632)

Dispone el cadáver de un ajusticiado deficientemente modelado en el centro y el resto de los personajes en composición piramidal se agolpan a su entorno. Capta con su maestría la psicología de cada uno de los asistentes.

Ronda nocturna (1642)

En realidad no representa una ronda ni es en la noche. Encargado por una corporación de arcabuceros eligió del re-

trato tradicional el momento en que el capitán **Cocq** ordena con un gesto a su lugarteniente poner en marcha la tropa, dispuesta en un perfecto caos, lo que resultó de su agrado. La supuesta ambientación nocturna desapareció al liberarla de las copas de barniz. El énfasis heroíco de la obra, propio del naturalismo barroco, explica su popularidad al considerarse que muestra el momento en el que el pueblo holandés toma las armas para defender su libertad.

Usa uno de los colores dominantes que modula en infinidad de tonalidades con las que consigue mostrar un detallismo y realismo palpable. La luz le permite dotar la escena de una atmósfera natural.

El Barroco		
	Artistas	**Obras**
Arquitectura	Carlo Maderno	*Fachada de San Pedro del Vaticano.*
	Gian Lorenzo Berni	*Baldaquino de San Pedro; Columnata de San Pedro.*
	Francesco Borromini	*Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes.*
	Alberto Churriguera	*Plaza Mayor de Salamanca.*
Escultura	Gian Lorenzo Bernini	*Apolo y Dafne; Éxtasis de Santa Teresa.*
	Gregorio Fernández	*Cristo yacente.*
	Francisco Salzillo	*La oración en el huerto de los Olivos.*
	Caravaggio	*Baco; La cena de Meaux.*
	Rembrandt	*La lección de anatomía; La ronda de noche.*
	Peter Paul Rubens	*Las tres Gracias; El rapto de las hijas de Leucipo.*
	José de Ribera	*El sueño de Jacob.*
	Bartolomé Murillo	*Inmaculada.*
	Francisco Zurbarán	*San Hugo en el refectorio.*
Pintura	Velázquez (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) (1599-1600)	Etapa sevillana (1623): • *Vieja friendo huevos* Primera etapa madrileña (1623- 1629): • *Retrato de Felipe IV* • *El Triunfo de Baco* • *Segundo viaje a Italia* (1649- 1651) • *Retrato del Papa Inocencio X* • *La Venus del espejo* • *Período final* (1651–1660) • *Las Meninas* • *Las Hilanderas*
		Temática: • Mitología • Historia • Pintura de género • Paisajes • Retratos • Pintura religiosa

El estilo rococó del siglo XVIII

Arquitectura en Francia

El siglo XVIII transcurre en la época del absolutismo monárquico. El arte se pondrá al servicio de la corona para cantar sus magnificencias y esplendor. En este sentido Francia asume la hegemonía política y artística. Los reyes absolutos no desean un arte emocional e irracional como el barroco, prefieren la claridad de formas clásicas de patrones más racionales como es la propia monarquía que dirigen. Frente la libertad de concepción impone lo académico dictado por el monarca.

La época cumbre corresponde al llamado "estilo Luis XVI". La fundación de la Academia de Arquitectura permite señalar las directrices reales a tener en cuenta en las construcciones cortesanas. La fachada recobra su armonía, claridad y simetría clásica, mientras en el interior, la ornamentación deviene exhuberante. A este estilo ecléctico se le conocerá como clasicismo francés.

Luis XIV, con el fin de terminar la obra del Louvre, encarga el proyecto a Bernini, quien lo concibió a estilo de la columnata de San Pedro, lo que no entraba en sus gustos pues prefería el estilo de Perrault, con base en gigantescas columnas recorriendo la fachada.

Libéral Bruant fue el autor del palacio de los Inválidos, del que se inspiró en el modelo escurialense y Mansart se ocupó de la iglesia de éste, cuya cúpula de doble tambor domina toda la obra y dota al conjunto de un fuerte sentido vertical.

La obra cumbre es el palacio de Versalles, símbolo de las ideas políticas de Luis XIV, el Rey Sol, cuyo símbolo está reiteradamente presente. Éste necesitaba de un enorme palacio para albergar a su corte permanentemente, por lo que le encargó la obra a Le Vau y más tarde a J.H. Mansart con quien ganó una extensión al añadirle las dos alas de la pureza clásica. En el extremo del palacio construyó la capilla, la cabecera circular y una tribuna reservada al rey. La decoración del interior del palacio es: sala de la Paz, de la Guerra, de los Espejos, etc, se hizo bajo la dirección de Le Brun, realizada con un gesto barroco reposado y motivos decorativos chinescos, muy populares en la centuria siguiente.

El complemento del palacio es su jardín urbanizado que forma un todo con el edificio. El artífice es André Le Notre, quien sabe concebir el jardín como una obra arquitectónica, formando paredes vegetales, avenidas, plazas, todo decorado con estatuas y esculturas, creando lo que se conoce como el "jardín francés".

Tras la muerte del Rey Sol se suceden en Francia una serie de cambios políticos, sociales y culturales. Las empresas militares y los enormes gastos cortesanos han empobrecido la corona, que queda olvidada en su retiro de Versalles. París recupera el esplendor perdido de la mano de la nueva clase social adinerada, la burguesía, que ama construir hoteles y palacios con un gusto doméstico y agradable, prestando atención principalmente a los interiores, donde crea ambientes de ensueño.

A este arte originario de Francia se le denominará **rococó** (de rocalla) y se desarrollará hasta la Revolución francesa, difundiéndose por todos los países. Hasta se creía que el rococó era una tendencia decorativa, hoy se le considera un estilo propio como el manierismo.

Sus principales características son:

- Acentuación de elementos decorativos capaces de crear ambientes adecuados a la galantería y frivolidad.
- Trazado exterior simple frente al recargamiento decorativo interior.
- Palacio urbano para la clase burguesa.
- Proliferación de temas chinoides.

A mediados del siglo se percibe un agotamiento de estas tendencias y empiezan a surgir voces a favor de las ideas racionalistas neoclásicas.

Jaime Gabriel es el arquitecto más interesante. En sus obras mantiene el equilibrio clásico en las fachadas mientras sus interiores resultan deslumbrantes, como muestra el Petit Trianón que inicia la transición al neoclasicismo.

Escultura en Francia

Mientras en España la Iglesia continúa siendo el principal patrocinador de los escultores; en Francia, éstos se hallan vinculados con las cortes monárquicas, de ahí que lo religioso pase a un segundo término y que la finalidad artística no sea otra que la glorificación del soberano a través de magníficos retratos y soberbios mausoleos decorados con temas alegóricos y mitológicos.

Durante el reinado de Luis XIV triunfa el clasicismo en temas y espíritu. Los escultores nutren Versalles de las obras necesarias para decorar sus salones y jardines. Las figuras más destacadas son Francois Girardon y Antoine Coysevox. Girardon nos ha dejado *Apolo servido por las ninfas*: obra concebida para una de las grutas del parque de Versalles; inspirada en obras helenísticas como el Apolo de Belvedere. En la tumba del cardenal Richelieu ubicada en la iglesia de la Sorbona, el cardenal aparece recostado a punto de expirar, apoyado en la alegoría de la Piedad y con una figura femenina que llora a sus pies.

Coyservox resulta menos clásico que Girardon. Son obras suyas la decoración de la galería de los Espejos, el salón de

la Guerra, el mausoleo de Mazarino representado en varias alegorías y la figura del cardenal entregando la vida a Dios.

Pintura en España

En el siglo XVIII se entroniza la dinastía borbónica que permitió un acercamiento a los gustos franceses, condenando a desaparecer a la pintura española.

Acostumbrados a los lujos de la corte francesa los monarcas fomentaron la llegada de artistas franceses e italianos que impondrán su sello al arte nacional: Van Loo, Ranc, Mengs, Tiépolo controlan el arte oficial. Van Loo nos ha dejado el retrato de *La familia de Felipe V*. En el aparecen posando los miembros de la familia real en actitud oficial dentro de una estancia ricamente adornada que deja a un lado toda intimidad y crea un ambiente falso y de vanagloria. El italiano Tiépolo es llamado por Carlos III para que se encargue de decorar el salón del Trono del palacio real, en él el artista pinta las *Glorias de la Monarquía*, llena de figuras alegóricas.

De los pintores españoles destacan Luis Perret, con su pintura amable; Luis Menéndez, con sus bodegones; Salvador Maella y los Bayeu, influidos por Mengs.

Jean Simeon Chardin (1699 -1779)

Es el más grande de los representantes del género intimista. El artista del siglo XVIII hace amistad con las cosas, introduciéndolas en la intimidad de esa vida cotidiana que reproduce con el mismo valor que la figura humana. Mientras el clasicismo consideraba estos objetos como inanimados, ahora se glorifica la materia y afirma su nobleza y pureza, lo que justifica su afición a los bodegones. En sus obras intimistas abandona el gusto anterior de representar a los personajes en trajes de ceremonia, ahora vuelve de buen grado a los tranquilos placeres de la vida familiar.

Bendición de la mesa

En esta obra se respira lo humilde y lo sencillo. Tema ignorado anteriormente.



La familia de Felipe V, Louis Michel van Loo.



La bendición de la mesa, Chardin.



Línea del Tiempo

Cronología de obras de arte barroco

1597 *Palacio Farnese de Roma Annibale*, Carracci

1600 *La vocación de san Mateo*, Caravaggio

1603 *Cristo de la Clemencia*, Martínez Montañés

1605-1606 *La dormición de la Virgen*, Caravaggio

1612 *El descendimiento*, Rubens

1612 *Ecce Homo*, Gregorio Fernández

1617 *Plaza Mayor de Madrid*, J. Gómez de Mora

1623 *David,* Bernini

1624 *Baldaquino de San Pedro*, Bernini

1628 *Los borrachos*, Velázquez

1629 *La Virgen de la Oliva*, Alonso Cano

1631 *Santa María de la Saludete de Venecia*, B. Longhena

1633 *El refectorio de los cartujos*, Zurbarán

1635 *Las lanzas*, Velázquez

1638 *San Carlo alle Quattro Fontane*, Borromini

1639 *Martirio de san Felipe*, Jusepe Ribera

1642 *La ronda de noche*, Rembrandt

1647 *Tumba de Urbano VIII*, Bernini

1650 *Niños comiendo fruta*, Murillo

1655 *Et in Arcadia ego*, Nicolás Pousin

1655 *Inmaculada Concepción*, Alonso Cano

1656 *Columnata de san Pedro*, Bernini

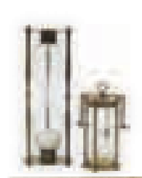
1656 *Las Meninas*, Velázquez

1658 *Templo de San Andrés del Quirinal*, Bernini

1685 *Palacio de Versalles*, Hardouin de Mansart

1691 *Los inválidos de París*, Hardouin de Mansart

(Continúa en pág. 264)



Línea del Tiempo

1696 *Capilla del Santo Sudario de Turín*, G. Guavini

1732 *Transparente de la catedral de Toledo*, Narciso Tomé

1737 *Iglesia de San Carlos de Viena*, Fischer von Erlach

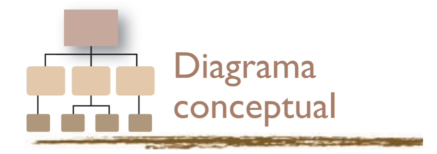
1744 *Fachada del palacio del marqués de Dos Aguas de Valencia*, Ignacio Vergara

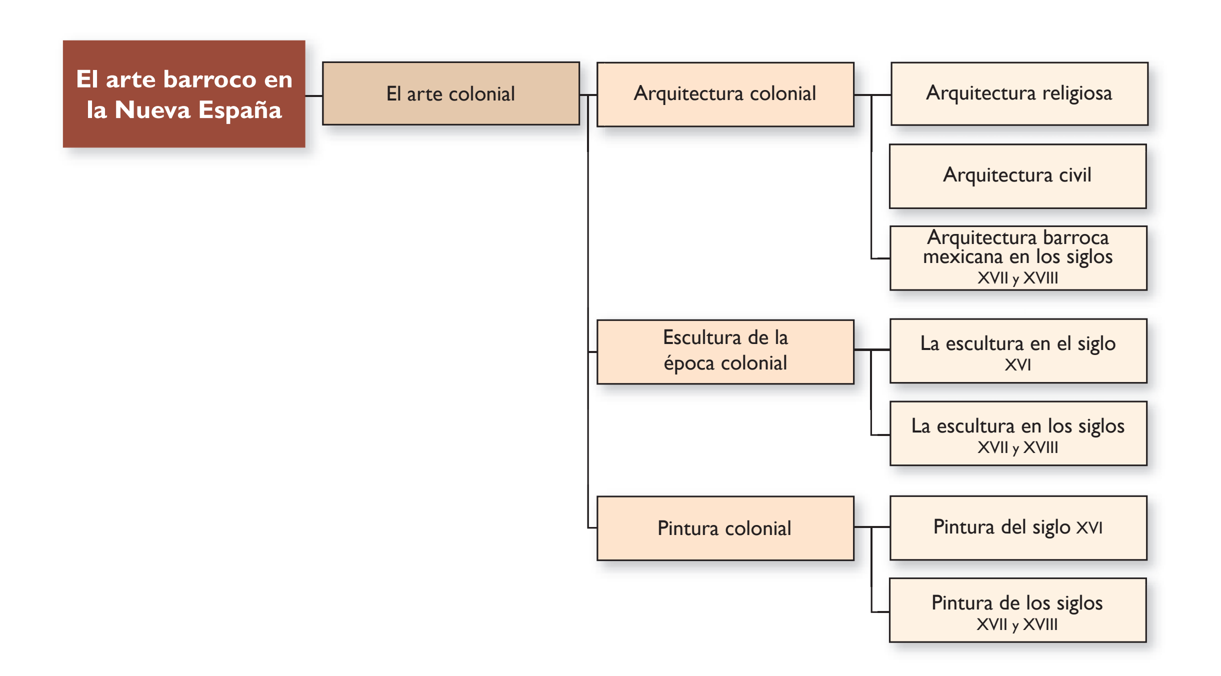
1747 *Fachada del obrario de la catedral de Santiago de Compostela*, F. de Casas y Novoa

1750 *Plaza Mayor de Salamanca*, Alberto Churriguera

Capítulo 19

El arte barroco en la Nueva España

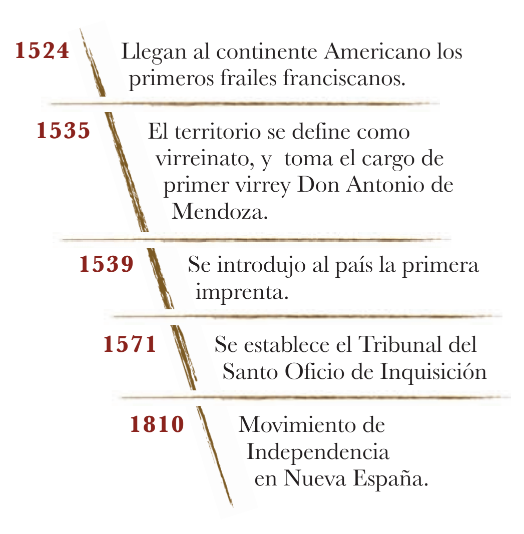






Línea del Tiempo

Cronología de la Colonización en la Nueva España



- **1524** Llegan al continente Americano los primeros frailes franciscanos.
- **1535** El territorio se define como virreinato, y toma el cargo de primer virrey Don Antonio de Mendoza.
- **1539** Se introdujo al país la primera imprenta.
- **1571** Se establece el Tribunal del Santo Oficio de Inquisición
- **1810** Movimiento de Independencia en Nueva España.

El arte colonial

El arte colonial es producto de la imposición de las formas de vida europea a los pueblos indígenas. La iglesia católica, en su afán evangelizador, patrocinó el desarrollo de todas las artes, por lo que el arte civil careció de importancia, salvo en lo que se refiere a la arquitectura. Bajo la dirección de los frailes se elevaron conventos y se crearon instalaciones que no eran conocidas en Europa.

Durante el periodo de fundación de la Nueva España hay, entre las dos culturas que se mezclan, un cambio radical en sus concepciones vitales. Por una parte, el conquistador, el militar y el espiritual, representados por la Corona Española y la Iglesia Católica, que tienen la oportunidad de crear una nueva sociedad en el territorio recién conquistado: un nuevo estilo de vida. Los franciscanos eran apoyados tanto por la Iglesia como por la Corona, llevaron a cabo, junto con Hernán Cortés, una de las empresas religiosas más grandes de la humanidad. Por otra parte, el indígena vivió de una manera tajante el cambio en su forma de vida. Se le obligó a olvidar su pasado, a rechazar sus creencias ancestrales y a adoptar un tipo de vida y una religión ajenas a la suya propia. De tal suerte que las costumbres y forma de vida tanto de los indígenas como de los hispanos se mezclaron dando como resultado un sincretismo de extraordinaria riqueza, el cual se ve reflejado sin lugar a dudas en el arte del siglo XVI.

Los indígenas contribuyeron al aportar su conocimiento de colorantes aglutinantes, además de otros elementos naturales que ya dominaban. Dado que la institución eclesiástica era la principal generadora de encargos, los maestros siguie-



Mapa de la Nueva España.



No olvides que...

En el desarrollo del arte barroco novohispano fueron importantes los siguientes factores:

- Imposición de la forma de vida europea a los pueblos indígenas.
- La Iglesia, en su afán evangelizador, patrocina el desarrollo de las artes.
- Los frailes dictan los parámetros para la expresión artística.
- Para los conquistadores fue la oportunidad de crear una sociedad con un nuevo estilo de vida.
- Para los indígenas implicó un cambio tajante de vida, ya que se vieron obligados a renunciar a sus creencias ancestrales, sus costumbres y ritos.
- La mezcla de las culturas indígena y europea.
- Los indígenas aportaron su conocimiento de diversas técnicas, de dominio de los recursos naturales, como colorantes, aglutinantes, etcétera.

ron sus parámetros en cuanto al contenido y la forma de las pinturas.

El conjunto conventual es el representante más significativo de la arquitectura del siglo XVI, debido a que en él se reflejan con mayor nitidez las características y necesidades de la sociedad que surgió a raíz de la fusión de las culturas indígena y europea. Dichos conjuntos arquitectónicos se componían de las siguientes partes: atrio rodeado con un muro, cruz atrial, capilla abierta, capillas posas, iglesia, sacristía, convento y huerta. Estos espacios fueron justificados por la necesidad de los frailes de evangelizar y culturizar, a la manera occidental, a la comunidad indígena.

Arquitectura colonial

En la Nueva España, la disposición de los asentamientos siguió, por lo regular, dos estructuras básicas: una era la retícula en forma de damero –tablero de ajedrez– y, aunque su uso era común en las ciudades europeas de la época, era una solución adoptada por muchos pueblos debido a su sencillez geográfica; no hay que olvidar que la traza de las ciudades indígenas se debía más bien a una configuración espacial ligada a su visión cosmológica del mundo y del universo.

La otra estructura la dictaron los asentamientos a los que debieron adaptarse, tales como los accidentes geográficos del terreno, en esos casos la traza seguía las irregularidades topográficas, adecuando las calles y plazas al entorno. Las fisonomías urbanas de carácter minero, dispuestas lo más cerca de los yacimientos y vetas de los minerales, muchas veces coincidieron con las viejas ciudades españolas de origen moro.

En los inicios de la época colonial, diversos templos y conventos levantados por las órdenes mendicantes, que llegaron a la Nueva España (franciscanos, dominicos y agustinos), fueron construidos semejando fortalezas. En cuanto al estilo estético de su decoración, éste respondía a las modas artísticas de la época.

Es importante recordar aquí que los primeros misioneros no eran ni arquitectos ni ingenieros. Sin embargo, con sus escasos conocimientos, dirigieron grandes construcciones para llevar a cabo su misión evangelizadora. Influenciados por la arquitectura de los viejos castillos medievales en España, cuyas construcciones eran románticas, góticas, mudéjares y renacentistas, las órdenes mendicantes produjeron nuevas manifestaciones arquitectónicas, en las que conjugaron todos estos estilos. Cada elemento artístico se identifica con cada una de las órdenes religiosas: la franciscana se identifica por sus techados de viguería, el uso de terrado con proporciones y decorado modesto; la dominica por las construcciones recias y, las de los agustinos, que son más suntuosas, las cuales incorporaban pinturas al fresco.

Arquitectura religiosa

En los conventos se pueden apreciar varios elementos con influencias góticas, entre ellos podemos mencionar: *Las capillas abiertas*, las cuales se encontraban al nivel del atrio y, en otros casos, más elevadas las cuales comunicaban al claustro del convento; lugar en el que se efectuaban las ceremonias: servía como cementerio y fuerte para el refugio de la caballería. *Las capillas posas* se ubicaban en cada ángulo del atrio. También se las llamó capillas de ángulo y se utilizaban para posar al Santísimo durante las procesiones realizadas al aire libre, dentro de los límites del atrio. Estas capillas funcionaban como pequeños cuartos provistos de dos accesos, con el objeto de entrar por uno de ellos, realizar la ceremonia y salir por la otra puerta que se encontraba directamente enfrente a la siguiente capilla. *La iglesia de una sola nave* y de planta rectangular cubierta con bóveda de cañón, corrido o con lunetos. *El convento* estaba conformado por la sala *profundis*, la biblioteca, los dormitorios y las celdas, comunicados entre sí por medio de galerías y pasillos, con un patio como núcleo principal.

La influencia indígena se manifestó en lo decorativo, con talla de superficies planas a bisel en las portadas de algunas iglesias.

En el último cuarto de siglo se puede hablar de un renacimiento. Porque se implanta paulatinamente en tres etapas diferenciadas: la primera ligada al gótico, la segunda emparentada con el plateresco y, la tercera coincidente con la construcción de las grandes catedrales, ésta caracterizada por el empleo de decorados con motivos geométricos para buscar contrastes de claroscuro.

A fines del siglo XVI, con el cambio del clero regular por el secular además de la creación de nuevas parroquias, Nueva España sufre un cambio en su arquitectura. Las moles conventuales son sustituidas por construcciones más modestas en su proporción, adoptando como planta definitiva la cruz latina, en la cual la nave única se ve cortada por una nave transversal, que la separa del presbiterio. En la intersección se eleva la cúpula apoyada sobre pechinas. Esto permite que a ambos lados del testero se construyan la sacristía y el cuadrante y, en uno de los costados de la nave, la casa cural.

Asimismo, en los conventos de monjas desaparece la portada principal, la cual fue sustituida por dos portadas laterales, dado que en el interior de los extremos se colocan el altar mayor y los coros, el alto y el bajo. Los claustros, generalmente muy espaciosos, se convierten en verdaderas ciudades de mujeres.

A partir del último cuarto del siglo XVI comenzaron a construirse las principales catedrales renacentistas de Hispanoamérica. La catedral estaba constituida por una planta de tres a cinco naves con ábside, crucero, cúpula y bóvedas. Tenía tres puertas al frente y laterales en el crucero, así como dos posteriores y, en la fachada principal contaba con torres elevadas.

La orden de Santo Domingo se estableció en Oaxaca con la fundación del antiguo convento de San Pablo en el año de 1528. Otras construcciones importantes fueron el Convento franciscano de Huejotzingo, el Convento dominico de Tepoztlán, el Convento agustino de Acolman.


Entrada del Convento de Huejotzingo.


Iglesia Santo Domingo en Oaxaca.


Ex convento de San Agustín en Acolman.


Interior de la Iglesia Santo Domingo en Oaxaca.

Arquitectura de las órdenes religiosas			
Características generales			
• Influencia romántica, gótica, mudéjar y renacentista. • La influencia gótica se ve en las capillas abiertas, capillas posas, iglesia con una sola nave y planta rectangular, convento con sala *profundis*, biblioteca, dormitorios y celdas, y un patio como núcleo central. • Influencia indígena: en lo decorativo con talla de superficies planas. • A fines del siglo XVI se construyen moles conventuales sustituidas por construcciones más modestas, con planta de cruz latina. • En los conventos de monjas se sustituye la portada principal por dos portadas laterales. • En el último cuarto del siglo XVI se construyeron las principales catedrales renacentistas en Hispanoamérica, con plantas de tres a cinco naves con ábside, crucero, cúpula y bóvedas, tres puertas al frente y laterales, fachada con torres elevadas.			
	Orden mendicante		
	Franciscanos	**Dominicos**	**Agustinos**
Características constructivas	Techado de viguería.	Construcciones recias.	Construcciones suntuosas con pinturas al fresco.
Principales construcciones	Calpan, Huejotzingo, Tepeaca, Tecali.	Tepoztlán en Morelos, Yanhuitlán, Santo Domingo en Oaxaca.	San Agustín de Acolman, Yuriria, Púndaro y Cuitzeo en Michoacán y Actopan en Hidalgo.
Emblemas	Cinco llagas sangrantes o dos brazos en forma de aspa mostrando las manos con llagas y en el centro una cruz.	La cruz foliada alternando sus secciones con los colores de la orden blanco y negro.	Un corazón sobre el cual se encuentra un sombrero episcopal.
Descripción de un convento	**Huejotzingo:** Los arcos de entrada al atrio tienen majestuosidad, ambiente propicio para la contemplación. Capillas posas abiertas con arcos por dos lados techadas con bóvedas en forma piramidal, en su cúspide sobresale una cruz. Imafrontes decorados con el cordón franciscano, con ángeles en relieve, escudo con el monograma de María. Al centro del atrio se encuentra una cruz labrada en piedra.	**Convento de Tepoztlán:** Su portada es de un equilibrio, de una sobriedad y de un carácter que recuerdan el arte románico. Puerta de medio punto con un marco con elementos clásicos. El emblema de los dominicos se duplica en las enjutas.	**Convento de Acolman:** En la entrada al atrio hay una cruz labrada en piedra, con la Santa Faz en el crucero, escultura "tequitqui", arte aborigen tributario. Capilla abierta con un fresco de Santa Catarina. Iglesia con imafronte adornado a la manera plateresca. La portada es clasicista de gran ejecución y calidad artística. A cada lado de la entrada se encuentran dobles pilastras corintias adornadas a la manera plateresca, entre ellas nichos con imágenes de San Pedro y San Pablo.

Arquitectura civil

La arquitectura civil destaca sobre todo por los bellos palacios citadinos, casi sin variantes en su planta: un patio central rodeado por cuatro crujías. En las construcciones urbanas del siglo XVI hay una fuerte influencia medieval, aunque es notorio el gusto por la suntuosidad renacentista. "A la calle las fachadas son ostentosas, de acuerdo con la calidad y esplendidez de los dueños. Cuando éstos no son acaudalados las dotan, por lo menos, de un cierto aspecto de dignidad. Las construcciones del siglo XVI presentan dos tipos de solución, una es la de hacerlas mostrando en el nivel de la calle el gran portón de acceso y las reducidas puertas de las accesorias rentables, siguiendo hacia arriba las ventanas, balcones y galerías; la otra es edificarlas con portales al frente, haciendo avanzar las estancias superiores hasta el paño exterior." [1]



La Casa de los Montejo en Mérida.



El Palacio de Cortés en Morelos.

Algunos ejemplos de esta arquitectura son la portada de la casa Mazariegos, en San Cristóbal de las Casas, en el estado de Chiapas. El palacio de Cortés en la ciudad de Cuernavaca, estado de Morelos y la portada de la casa de Montejo, en Mérida, Yucatán, entre otras.

Arquitectura barroca mexicana en los siglos XVII y XVIII

El Renacimiento dio paso a lo que se conoce como estilo barroco, que es una expresión de formas tendientes a la ornamentación de manera exuberante, se puede encontrar tanto en fachadas como en interiores de edificios.

Por otra parte, el arte mudéjar manifestará su influencia junto con los matices del clasicismo y el manierismo hasta el llamado "ultrabarroco" en que se incluye, también, el churrigueresco. La expresión barroca fue moderada en el siglo



Capilla del Rosario en la Iglesia de Santo Domimgo en Puebla.

[1] Rojas, Pedro. *Historia general del Arte Mexicano. Época Colonial*, tomo II, México 1969, Editorial Hermes, p. 450.

xvii y llegó a su plenitud y vigor en el siglo xviii, ya que desarrolló formas más complicadas creadas por la inventiva tanto indígena como europea.

La escultura cumple una función de ornamentación que se encuentra integrada a la arquitectura; en la religiosa, por ejemplo, los ornamentos se sitúan en las torres del templo, en la fachada principal se colocan dos, cuatro y hasta seis estatuas de santos labrados en piedra.

En estas ornamentaciones es frecuente encontrar influencia indígena, ya que, con la llegada de los españoles y debido a su añoranza a las formas artísticas europeas, estas obras se realizan con mano de obra de la región. Esto imprimió un sello característico, como se puede ver en la iglesia de Tepoztlán, o en la iglesia de Tonanzintla, o las capillas abiertas de Tlalmanalco y las capillas posas de Calpan.

También son de expresión totalmente europea los relieves de la Capilla del Rosario, en la Iglesia de Santo Domingo, en Puebla, así como el altar de los Reyes de la catedral de la misma ciudad.

Ahora bien, una manifestación de este estilo son catedrales como la de Mérida, Yucatán, la catedral de Guadalajara y la clásica, que es la de Puebla. En sus tres portadas presenta en las órdenes Dórica, Jónica y Corintia. De tal modo que



Interior Palacio de Minería ya restaurado.

Hospicio Cabañas en Guadalajara por Manuel Tolsá.

contiene relieves y remates en piedra blanca que le proporcionan contrastes de luces y sombras.

En el siglo XVIII se desarrollaron nuevas formas de arte basadas en la antigüedad clásica, surgiendo lo que se conoce como **neoclásico**.

En la segunda mitad del siglo XVIII, se formaron varias academias de arte, tanto en España como en México, creándose la Real Academia de las Bellas Artes, fundada por Carlos III.

Como ejemplos representativos de este tipo de construcciones, tenemos el Palacio de Minería, en la ciudad de México, y el Hospicio Cabañas, en la ciudad de Guadalajara, ambas construcciones proyectadas por el arquitecto español Manuel Tolsá. Quien también diseñó el Ciprés de la Catedral de Puebla y otros altares neoclásicos. El barroco en Nueva España comenzó a manifestarse desde la segunda década del siglo XVII. Abarcó hasta los últimos años del XVIII e, incluso, en algunas regiones, se siguió practicando hasta empezado el siglo XIX.

Es el barroco mexicano un movimiento dentro del cual los criollos fueron parte fundamental, ya que se intentó expresar su espíritu o esencia de pensamiento: abundancia, exuberancia, movilidad continua, efervescencia, vida de riqueza y libertad, identificándose plenamente con lo que el criollo quería expresar de la Nueva España, en ese particular momento en que la concibió ya no como una colonia de la metrópoli española sino como un territorio propio que estaba siendo constituido por aquellos que nacían y trabajaban directamente en la formación de este Nuevo Mundo.

Los siglos barrocos mexicanos fueron profundamente religiosos y la mejor manera de expresar el triunfo de la Iglesia Católica sobre el paganismo contra el cual las órdenes religiosas del siglo anterior habían luchado. La riqueza material del barroco fue lujo, exuberancia y ostentación, siendo la arquitectura la que reflejaba de esta manera seguridad económica en sus seguidores, pero buscaba también manifestar la riqueza espiritual cristiana que prometía alcanzar la gloria divina, esa gloria fue representada como nunca antes se hiciera, en los maravillosos recursos estéticos de los retablos barrocos.

Desde un amplio campo de la tipología del barroco, nos concretaremos en el estilo barroco salomónico por ser el más conocido y el más significativo y cargado de implicaciones simbólicas. A partir del Concilio de Trento (1545-1563) la iglesia medieval dio sus pasos hacia la Iglesia moderna, surgió con esto el deseo y el interés por interpretar y rescatar una serie de conceptos religiosos, sino también una serie de elementos del cristianismo de los primeros tiempos. Así un aspecto fundamental fue el tratar de reconstruir, al menos en imagen, el templo de Salomón que describe la Biblia. Esta inquietud dio lugar al movimiento llamado Salomónico. La columna salomónica fue usada en el altar de los Reyes de Puebla en el siglo XVII y conforme avanzó el siglo, su fuste helicoidal fue cubriéndose de vid y símbolos cristianos diversos, el capitel de esta columna fue siempre corintio, también por razones simbólicas..

El barroco "estípite" es la más rica modalidad del barroco en cuanto al fuste, así como también el churrigueresco, que debe su nombre a Churriguera; éste está compuesto por cuatro partes fundamentales: basamento estípite o sección piramidal invertida, cubo y capitel, cada una de las cuales representa las partes principales del cuerpo humano geometrizado.

Las fachadas barrocas siguieron el esquema renacentista que consiste en dividir a las portadas en elementos horizontales, o cuerpos y elementos verticales; o calles. Las torres y las cúpulas son importantes en el barroco tanto por su presencia formal como porque en ellas, al igual que en las fachadas, se acentuó la riqueza ornamental. La incorporación de la cúpula a la arquitectura mexicana se debe precisamente al barroco y se construyó sobre tambores y pechinas; se caracteriza por poseer en su parte superior una linternilla con capulín que permite por medio de sus vanos, el paso de la luz al interior de la nave. La argamasa y la yesería en el barroco funcionaron como acabado en fachadas además de una decoración que la recubría con dorado como en la Capilla del Rosario en Puebla. La argamasa, por su parte, es un material dúctil que contiene arena, cal, agua y en ocasiones algunas fibras vegetales, ésta se aplicó sobre piedra o ladrillo, debido a su carácter moldeable para su uso en la iconografía bíblica.

El oro por ser incorruptible implica infinitud y eternidad, es decir que la gloria del paraíso y el oro del barroco significan la espiritualidad incorrupta del hombre, así las bóvedas y cúpulas fueron cubiertas con oro no por ostentación sino porque representaba lo divino y eterno. Los retablos son "ventanas al cielo" pues en ellos se encuentra el camino al conocimiento de la religión u de los preceptos, además del de la historia sagrada, son ricos en mensajes de alto valor espiritual y simbólico.

En cuanto a la casa-habitación sirva de ejemplo a la ciudad de Puebla en donde lo más característico es el acabado de los muros y las portadas. Los primeros se recubren de ladrillo o de ladrillo azulejo, llegando a ser tan refinado el gusto por esta combinación que se fabrican tachuelones de cerámica para incrustarlos en el centro de los ladrillos sin que dicha combinación fuera obstáculo para que además figuren azulejos entre los ladrillos. Las portadas se trabajan con labor de estuco que imita el trabajo de la madera de los retablistas ultrabarrocos. Sirven para componer las pilastras de diversas filiaciones estilísticas y los róleos, haciendo las veces de copetes o frontones, todo ello animado con aplicaciones de piezas de pura fantasía: los follajes en el apogeo del barroco y la rocalla en sus postimerías.

Arquitectura colonial	
Arquitectura civil	• Se construyen bellos palacios citadinos. • Las fachadas son ostentosas. En el siglo XVI: a nivel de la calle se encuentra un gran portón de acceso, arriba ventanas, balcones y galerías; otras con portales al frente y las estancias superiores en el paño exterior. • El **Renacimiento** dio paso al estilo **Barroco**: ornamentación exuberante. • El arte mudéjar influencia con matices del clasicismo, el manierismo hasta el "**ultrabarroco**", incluido también el churrigueresco. • La escultura tiene una función ornamental integrada a la arquitectura. • En el siglo XVII nuevas formas artísticas basadas en la antigüedad clásica permiten el surgimiento del estilo **neoclásico**.
Arquitectura barroca mexicana siglos XVII y XVIII	El criollo manifiesta su espíritu o esencia de pensamiento: abundancia, exuberancia, movilidad continua, efervescencia, vida de riqueza y libertad. La riqueza espiritual cristiana que prometía alcanzar la gloria divina.
Tipologías	*Barroco salomónico:* con implicaciones simbólicas para rescatar una serie de conceptos religiosos a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Trata de reconstruir en imagen el Templo de Salomón con la columna salomónica cubierta con diversos símbolos cristianos. *Barroco "estípite":* es la más rica modalidad del **barroco** en cuanto al fuste también llamado churrigueresco por su autor "Churriguera". Formado por cuatro partes fundamentales: basamento estípite o sección piramidal invertida, cubo o capitel, cada una de las cuales representa las partes principales del cuerpo humano geometrizado.
Características	• Fachadas barrocas con esquema renacentista, se dividen las portadas en elementos horizontales o cuerpos y elementos verticales, o calles. • Las torres y **cúpulas** son importantes y en ellas se acentuó la riqueza ornamental. Se incorpora la **cúpula** y se caracteriza por tener en su parte superior una linternilla con capulín que permite el paso de la luz al interior de la nave. Se utiliza la argamasa y **yesería** como acabado en fachadas y decoración con el dorado que la recubre. La argamasa es un material dúctil y el oro representa lo incorruptible, lo infinito, lo eterno y lo divino. • La casa-habitación: los muros se recubren con ladrillo o ladrillo azulejo. Las portadas se trabajan con estuco, copetes y frontones, follajes y **rocalla**.

Escultura de la época colonial

Con el establecimiento de las colonias en América y la expansión de la Iglesia en el territorio recién conquistado, surgió la necesidad de contar con imágenes devocionales, que además de decorar los recién construidos templos y conventos se acercaran a las formas humanas de una manera natural, y que al mismo tiempo sirvieran en las ceremonias religiosas populares, como fueron las procesiones.

Esa necesidad fue remediada por los frailes en los primeros años de la vida colonial, ya que a través de sus escuelas de artes y oficios enseñaron a los indígenas las técnicas de la escultura policromada y estofada.

Al mismo tiempo que funcionaban dichas escuelas, llegaron a Nueva España maestros escultores, éstos trabajaban siguiendo los lineamientos europeos para la fabricación de esculturas. El virrey expidió ordenanzas para poder regular el trabajo y garantizar el buen funcionamiento de los artesanos que practicaban este oficio.

La imaginería, o arte de tallar imágenes, tuvo una importancia decisiva en la Nueva España; primero, para la conversión y evangelización de los indios, y más tarde como expresión propia de una sociedad mestiza que iría poco a poco adueñándose de la nueva religión y dotaría así a la escultura novohispana de características particulares. Desde formas a veces ingenuas y toscas, hasta figuras con tallas muy bien

proporcionadas y finas, la escultura colonial tuvo la peculiaridad de ser expresiva y simbólica, es decir, dio forma plástica al mensaje religioso.

De esta manera, los símbolos y los signos representantes de los valores con que una sociedad se identifica fueron plasmados en las formas y figuras de la imaginería colonial y llegaron a formar un lenguaje iconográfico.

Los cambios estilísticos, aunque no coincidieron estrictamente con el desarrollo artístico europeo, tuvieron una influencia importante de acuerdo a las corrientes más aceptadas, particularmente en España: el renacimiento, el manierismo, el barroco y finalmente el neoclásico. No obstante, puesto que las imágenes eran copiadas de estampas y grabados traídos de Europa, en la Nueva España encontramos mezclas de estilos y también características peculiares de acuerdo a la interpretación que los artistas entalladores y escultores daban a sus imágenes. A esto hay que agregar que muchas esculturas fueron trabajadas en distintas épocas; así, una imagen del siglo XVI pudo haber sido transformada al estilo barroco durante el siglo XVIII mediante la muy utilizada técnica del estofado. Ciertas imágenes, y aun retablos enteros fueron reelaborados de acuerdo a las modalidades de cada periodo.

La escultura en el siglo XVI

Las primeras esculturas novohispanas hechas en piedra o en madera fueron reproducciones de grabados y estampas medievales y renacentistas, tomados de los libros que los misioneros utilizaban para la catequización. Su manufactura se facilitó hasta cierto punto gracias a la tradición escultórica que ya existía en el territorio mesoamericano.

Con el paso del tiempo, los indios hicieron su propia interpretación del arte escultórico. En muchas esculturas novohispanas de esta primera época se manifiesta este sincretismo cultural.

Un ejemplo muy conocido que combina una técnica indígena con figuras europeas es el de los cristos de caña de maíz. Este trabajo consistía en utilizar el bagazo de la caña para elaborar la figura: cabeza, tronco, brazos y piernas que a su vez eran pegadas con una especie de engrudo; para el moldeado también se empleaba papel en tiras, impreso, de deshecho o inclusive tela, y finalmente se aplicaba la policromía. Esta técnica fue utilizada en distintas representaciones a lo largo de la Colonia, pero sobre todo durante el siglo XVI. La ligereza del material y su fácil tratamiento fueron aprovechados principalmente para la elaboración de cristos monumentales utilizados en procesiones.

Se realizaron los primeros retablos y fachadas con sobrias características renacentistas y manieristas, con la llegada de los maestros pintores y escultores españoles, a partir de las últimas décadas del siglo XVI. Se dispuso para ello de esculturas de alto y bajo relieve, policromadas y estofadas, o imágenes de bulto.

La elaboración de esculturas en el siglo XVI, estuvo reglamentada por el Concilio de Trento (1545-1563), que entre otras cosas se opuso a las representaciones paganas y fomentó una representación de las imágenes sagradas más exacta; se estableció el concepto del decoro, que debía servir de guía a pintores y escultores. El artista debía inspirarse en textos aprobados por la iglesia y ser supervisado por ella.

También, a través de los concilios, la Iglesia dejó en claro su petición de no hacer de las esculturas fetiches religiosos; las representaciones o imágenes devocionales debían ser un medio para el culto hacia los santos, cristos o vírgenes y no un fin en sí mismas. Una singular talla en madera de la Santísima Trinidad fue prohibida durante la Colonia, pues representada así, en forma humana, causaba confusión.

Además de las normas eclesiásticas, la producción escultórica fue regida por las ordenanzas que dictaba el gremio de entalladores y escultores. Estas corporaciones de origen medieval, formadas por maestros, oficiales y aprendices, eran las únicas legalmente capacitadas para el ejercicio de las distintas artes y oficios. Por encargo de un obispo, un alto funcionario, o algún acomodado, los escultores y entalladores pertenecientes al gremio realizaban determinado retablo o imagen. Sin embargo, muchos artesanos trabajaron al margen de estas organizaciones, en algunos casos indios y mestizos que no formaban parte del gremio.

Desde 1568 se dictaron las primeras ordenanzas de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros en la ciudad de México. Más tarde, en 1589, fueron emitidas ordenanzas más específicas para el oficio de entallador y escultor; en ellas, se requería que los examinados fueran capaces de dibujar y "hacer un bulto", una figura desnuda y también vestida, "bien medida" y "con buena gracia". También se hacía énfasis en que a ninguna persona que no fuera examinada en este arte, le sería permitido ejercerlo. Finalmente, en 1704, nuevas ordenanzas para entalladores permitieron a los indios incorporarse a los gremios: "para que los indios no hagan imágenes algunas de santos sin haber aprendido este arte".[2]

Consideremos cómo se hace una escultura policromada en madera (o pieza de decoración arquitectónica) descrita por el autor Marcus Burke. Primero, un escultor con licencia del gremio de escultores, talladores de madera y ensambladores, crearía la imagen de acuerdo con el prototipo artístico o los deseos del cliente, quien podía tener una fuente iconográfica

[2] *Ibidem*, p.198.

en mente. La talla, posiblemente preparada para instalarse en el ensamble arquitectónico, se recubriría con una capa de cola animal seguida de varias capas delgadas de yeso, una base de preparación formada por la mezcla de cola y yeso blanco o creta.

En algunos casos, se pegaba una tela fina -ya fuera antes o después del yeso- para dar estabilidad a la madera. Las áreas que fueran a dorarse (incluyendo la mayor parte de las destinadas a ropajes) se cubrían con un pigmento rojo llamado bol; las partes correspondientes a la piel se dejaban en blanco. Entonces se aplicaba el oro de hoja sobre el área de bol y se bruñía con un ágata. Después de esto se pintaba la estatua, generalmente al temple o témpera -pigmentos en polvo mezclados con huevo. Las áreas doradas se cubrían con pintura y se esgrafiaban diseños que revelaban el oro de abajo. A este proceso se le llama estofado. El dorar y pintar una imagen se hacía, teóricamente, por un maestro licenciado del gremio de pintores y doradores. Finalmente, se pintaba el área de piel de la misma manera que se pintaban los paneles. Este proceso se llama encarnación, dar carne al trabajo. El rostro y las manos eran tratados aparte por el encarnador, especialidad reservada a los maestros pintores, quienes daban una textura para imitar la apariencia de la piel humana, a base de pintar y después pulir con elementos de origen animal como la vejiga de conejo o ternera. En algunos casos, a las imágenes de culto tan sólo se les pintaban las manos y la cara, dejando el resto de la figura como un maniquí para ser vestido con ricos ropajes. Tal es el caso de muchas de las figuras hechas para los "pasos", imágenes que se llevan a cuestas por las calles de las ciudades hispanas durante Semana Santa o Corpus Christi, en especial en Sevilla.

La escultura en los siglos XVII y XVIII

Fueron diversos aspectos los que contribuyeron al desarrollo de la escultura, su función cambió de acuerdo a las necesidades sociales y religiosas del momento. Por ejemplo, durante el siglo XVI fueron más frecuentes las representaciones de pasajes bíblicos, apóstoles, santas y santos fundadores del cristianismo. Sin embargo, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, durante el apogeo del estilo barroco, se promovió la devoción a santos de reciente canonización, como San Ignacio de Loyola o Santa Rosa de Lima.

En cuanto a la técnica del tallado, en el siglo XVI las manos y la cabeza de las imágenes se desbastaban en el mismo bloque, en los siglos XVII y XVIII, algunos imagineros las cortaban del conjunto para trabajarlas aisladamente y las ensamblaban después de realizadas las policromías y encarnaciones. Esta forma de trabajo dependía del gusto del artista; en algunos casos pudo ser una solución especial que se adoptaba para algunas figuras: es probable que se haya agilizado el trabajo en los talleres, ya que con las manos y cabezas separadas podían trabajar paralelamente los estofadores y encarnadores, ya que en los contratos se especificaban los plazos fijos para la entrega de las obras.



Escultura colonial de madera estofada y policromada.

Desde el siglo XVI fue traída de España la técnica del estofado, y tuvo su mayor auge y persistencia en la Nueva España con el estilo barroco durante los siglos XVII y XVIII. En esta época no se utilizó tanto el esgrafiado en toda la superficie de las vestimentas, sino que más bien se aplicó en las orlas y cenefas de túnicas y mantos, donde los diseños, a pesar del breve tamaño, podían ser motivos vegetales o animales en los que la delicadeza de sus formas era en verdad notable.

Las imágenes de la primera época –siglos XVI y XVII– presentan cuerpos sin detalles anatómicos, con actitudes hieráticas y con ropajes que caen pesadamente, en ocasiones con trazos angulosos, casi rectos. Con el paso del tiempo las líneas se suavizan, las actitudes del cuerpo y los paños adquieren movimiento, hasta llegar a ondularse de tal manera que, durante el siglo XVIII, especialmente en la segunda mitad, los cuerpos adquieren tal movimiento que, al desplazarse las extremidades del bloque original, aparecen algunas imágenes con actitudes que se antojan teatrales.

Las esculturas de retablos y fachadas comenzaron a tener mayor soltura con el barroco. A diferencia de antes, cuando la expresión de las imágenes era serena y hierática, esta vez resultó ser más extrovertida o más realista.

Con respecto a la policromía se observan variantes a lo largo de los tres siglos de la Colonia. Las imágenes del siglo XVI muestran tonos oscuros en las vestimentas, predominan los tonos cafés, negros y grises, combinados en general con blancos y ocres. Los motivos florales que adornan las vestimentas suelen ser finos y pequeños; en ocasiones sólo son trazos de líneas y círculos. A medida que se introduce la tendencia barroca, la gama de colores se enriquece con azules, rojos y verdes, y los diseños vegetales crecen en dimensiones, tanto que, en ocasiones, las flores parecen desproporcionadas en relación con el tamaño de la imagen.

La textura de los aparentes brocados se logra con la mayor o menor profundidad que se obtiene al imprimir la huella del garfio, así como con los diferentes diseños de los punzones. Incluso se pueden encontrar imágenes donde es posible distinguir de seis a siete diferentes tipos de trazos.

Las encarnaciones suelen ser en tonos rosados más que en pálidos. Sólo en los casos de golpes o heridas, como en los Cristos o santos mártires, se matiza con grises y azules para lograr dichos efectos. Esto ocurre también en aquellas devociones de santos de edad avanzada.

En las pequeñas tallas de carácter doméstico se nota un mayor esfuerzo por lograr el realismo de la figura humana; se acentúa el detalle anatómico y los rostros pueden tener tanta finura que hasta se esbozan sonrisas con labios entreabiertos que muestran los dientes.

En cuanto al empleo de materiales complementarios, se encuentran interesantes ejemplos desde la segunda mitad del siglo XVII hasta las postrimerías del XVIII, cuando las imágenes de vestir presentan mecanismos especiales que les confieren movimiento. Los ojos de vidrio de diversas formas y colores, las lágrimas de cristal, las pestañas y pelucas de pelo natural, los dientes y los huesecillos en las espaldas de los Cristos, las telas y los encajes encolados, así como los accesorios de plata –aureolas y resplandores–, contribuyen al realismo y a la ornamentación de las piezas.

La escultura en la Nueva España, a través de imágenes simbólicas de rostros, manos y gestos, conformó un lenguaje, un lenguaje que compartió entre otras cosas lo sagrado y lo artístico y que formó parte de un periodo crucial en la historia de México: el mundo colonial. En la evangelización tuvo un papel preponderante así como en la conversión indígena para luego transformarse en expresión propia de la sociedad mestiza.

Escultura colonial	
Características generales	• Surge de la necesidad de contar con imágenes devocionales y decorar templos y conventos. • Escuelas de artes y oficios enseñan a los indígenas las técnicas de la escultura **policromada** y **estofada**. • Llegan de España maestros escultores y trabajan bajo ordenanzas que regulan el trabajo y garantizan el buen funcionamiento. • Tuvo un papel fundamental para la conversión y evangelización de los indios y como expresión propia de una sociedad mestiza. • Fue particularmente expresiva y simbólica, dio forma plástica al mensaje religioso. • Influencia europea: **manierismo**, **barroco** y finalmente **neoclásico**. • Copias de estampas y grabados provenientes de Europa.
Escultura del siglo XVI	• Esculturas en piedra o madera, reproducciones de grabados y estampas **medievales** y **renacentistas**. • Con el tiempo los indios hicieron su propia interpretación del arte escultórico. • Combinación de técnica indígena con figuras europeas son los Cristos de caña de maíz. • Se elaboraban con el bagazo de la caña las partes principales y se unían con una especie de engrudo; se moldeaba con tiras de papel o tela y finalmente se policromaban. • Retablos y fachadas sobrias con características **renacentistas** y **manieristas**. • Elaboración reglamentada por normas eclesiásticas (Concilio de Trento) y por las ordenanzas. • Representaciones de pasajes bíblicos, apóstoles, santas y santos fundadores del cristianismo. • Las manos y la cabeza de las imágenes se desbastaban en el mismo bloque. • **Policromía** tonos oscuros en las vestimentas: tonos cafés, negros y grises combinados con blancos y ocres. Adornos florales finos y pequeños.

Escultura de los siglos XVII y XVIII	• Devoción a santos de reciente canonización como San Ignacio de Loyola o Santa Rosa de Lima. • Los **imagineros** cortaban la cabeza y manos por separado para trabajarlas aisladamente y las ensamblaban después de que las policromaban y encarnaban. • La técnica del **estofado** tuvo más auge. • Se aplica el **esgrafiado**: en orlas y cenefas de túnicas y mantos con pequeños motivos vegetales o animales. • Imágenes con actitudes **hieráticas** y con ropajes que caen pesadamente, para la segunda mitad del siglo XVIII, adquieren más movimiento. La expresión es más extrovertida y realista. • La gama de colores se enriquece con azules, rojos y verdes, los diseños vegetales crecen en dimensiones. • **Encarnaciones** en tonos rosados. Golpes y heridas se matizan con grises y azules. • Se acentúa el detalle anatómico. • Materiales complementarios: ojos de vidrio, lágrimas de cristal, pestañas y pelucas de pelo natural, dientes y huesecillos en las espaldas de los Cristos, telas y encajes encolados, aureolas y resplandores.

Pintura colonial

La pintura de caballete no fue conocida en el mundo prehispánico como fue concebida en Europa. Hubo un gran desarrollo en el uso de materiales y técnicas en la pintura parietal y de códices, los cuales fueron antecedentes de la evolución de la pintura de caballete, durante el siglo XVI principalmente, sobre todo por la aportación de materiales existentes en la región y que eran desconocidos en Europa.



Crucifijo Sebastián de Arteaga, siglo XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe.

Pintura del siglo XVI

Las primeras pinturas de caballete que llegaron a la Nueva España fueron traídas por los conquistadores y las utilizaban para presidir las ceremonias litúrgicas, así como para proteger cristianamente a los conquistadores.

Al asentarse las colonias en los territorios recién conquistados, y fundarse las primeras instituciones religiosas encargadas de la evangelización de los naturales, surge la necesidad de contar con imágenes que apoyaran a los frailes en su labor evangelizadora. Es así como desde los primeros años del virreinato, llegan tanto pinturas como grabados procedentes de Europa que sirvieron como modelo formal e iconográfico a seguir y copiar por los artistas de Nueva España.

Al establecerse escuelas de artes y oficios en los conventos se difundieron las técnicas de la pintura de caballete al óleo pero también se incorporaron técnicas mixtas desarrolladas en este nuevo continente, se formaron artistas indígenas que cubrieron la demanda de pinturas religiosas para las construcciones eclesiásticas de las diferentes órdenes religiosas.

Manuel Carrera Stampa en *Los gremios mexicanos*, nos dice que durante el siglo XVI, la producción pictórica no se centró únicamente dentro de los talleres de estas escuelas frailunas, sino que después de consumada la conquista de México-Tenochtitlán, llegaron a nuestro territorio pintores europeos formados dentro de las corrientes técnico-estilísticas de la escuela flamenca, siendo el pintor que ejemplifica este fenómeno Simón Pereyns el más relevante. Es así como el pintor indígena se nutrió tanto en las escuelas de artes y oficios, como en los talleres de los primeros maestros pintores establecidos en este territorio.

El arte de la Colonia se vio favorecido por el gusto por la decoración, la cual se limitaba a las obras de carácter religioso, no hay que olvidar que la imagen fue complemento de la palabra del catequista, y en ocasiones incluso llegó a suplirla.

Paralelamente a la introducción de la técnica de la pintura sobre madera, se inicia la del empleo de los textiles –igualmente importada de Europa- como soporte para la pintura de caballete en la Nueva España. Este tipo de obras fue muy raro en el siglo xvi, debido principalmente a la escasez de lino en el nuevo continente durante los primeros años de la colonia. Sin embargo, se importó la planta para su cultivo, dando la Corona española una serie de incentivos a los marinos para que durante la travesía de España a América cuidaran tanto las semillas como las plantas.

Dentro de las técnicas de la pintura que fueron desarrolladas en la Nueva España, la más antigua fue la del temple. Ésta, iniciada en el antiguo Egipto, consistía en mezclar el pigmento con un adhesivo que podía ser huevo –que era utilizado entero o separando la yema de la clara–; cola, goma arábiga o caseína. A esta mezcla se le debían añadir unas gotas de alcohol o esencia de clavo como preservativo para que la preparación se mantuviera en óptimas condiciones durante dos o tres días para poder pintar. Este proceso, con muy pocas variantes, ya se conocía en América muchos siglos antes de la llegada de los españoles y fue utilizado en soportes móviles para la realización de la conocida pictografía de los códices, así como para pintura mural y decoración textil, siendo la aportación europea durante el siglo xvi el empleo de soportes rígidos que podían ser trasladados de un lugar a otro, así como el empleo de los colores para lograr efectos de luces y sombras, y crear el efecto visual de la perspectiva. Esta técnica fue ejecutada preferentemente sobre soportes de madera… [3]

Gracias al análisis de obras del periodo colonial, se ha corroborado que esta técnica pictórica, el temple, fue empleada mezclándola con óleo, esta práctica fue muy común hasta el primer tercio del siglo xviii.

Debido al descubrimiento de nuevas técnicas para purificar el aceite de linaza, base principal con la que se mezclaba el pigmento para pintar, la técnica del óleo aparece en el mundo de la pintura en el siglo xv. Con esa nueva técnica, el pintor podía realizar sus obras más lentamente, los pigmentos podían ser preparados con anterioridad y no en el momento de pintar como era el caso del temple. Además, el óleo permitiría la aplicación de veladuras, sin el peligro de eliminar la película inferior de la capa pictórica.

Al terminar su obra pictórica, el buen pintor dejaba secar ésta por un lapso mínimo de un año, tal y como lo establecían las ordenanzas del gremio de pintores y doradores. Una vez concluido este tiempo, la pintura podía ser barnizada, utilizándose para este fin resinas naturales, mezcladas con solventes volátiles. De manera que encontramos barnices hechos con base de resina damar o de ámbar, que fueron diluidas con esencia de trementina. Esta capa de protección es la causante de que en la época actual muchas de las obras de caballete se vean oscurecidas por la oxidación de estos materiales, por lo que se ven alterados los valores cromáticos y la simbología del color en la obra religiosa de esa época.

Los maestros españoles pidieron al gobierno virreinal que les otorgara ordenanzas para poder controlar la producción y el comercio de la pintura de caballete en la Nueva España. En el México colonial, el uso de materiales en las diferentes técnicas pictóricas estuvo condicionado a las ordenanzas que especificaban claramente la calidad y la forma de utilizar los materiales para soportar las capas pictóricas –telas de lino, maderas o láminas metálicas–, pero no fue así en el uso de pigmentos con los que se realizaron las obras; éstas se vieron restringidas a los colores existentes en el territorio americano. Además de que, en el caso de la gran producción de pintura religiosa, el uso del color estuvo limitado por la simbología cristiana de dichos colores y su asociación con los personajes o escenas representados. El lienzo destinado a la obra pictórica, y según lo especifican los ordenamientos que datan desde mediados del siglo xv, debía ser nuevo.

El estudio de las pinturas sobre lienzo ejecutadas en el siglo xv, con muy contadas excepciones, revela que la tela está preparada con "gacha" o con aguacola fría, que recibe, a continuación, una imprimación muy ligera con base de albayalde mezclado con alguna tierra y molido al aceite.

La aplicación de esta base de preparación se realizaba con brocha, alternando una mano horizontal y otra vertical hasta lograr un grosor suficiente que cubriera la textura de la tela –entre cuatro y diez manos-, asentando entre cada capa una tela de lino encolada, la cual hacía las veces de una lija fina, o con ganchos llamados por los italianos *raffietti*, o con otro tipo de lijas o polvos abrasivos. Así se lograba una capa perfectamente lisa.

Técnicamente, la pintura de caballete del siglo xvi se caracterizó por el empleo de bases de preparación blancas sobre soportes de madera. Esta peculiaridad de la coloración de la base de preparación, se reflejaba a la vista, en una calidad fría de todos los colores con que se ejecutaron las capas pictóricas, creando al mismo tiempo efectos lumínicos de calidades metálicas. Esta característica de iluminación, en la pintura novohispana, que da efectos metálicos a los pigmen-

[3] Armida Alonso Lutteroth: op. cit., p. 41.

tos, empleada durante el siglo XVI y primer tercio del siglo XVII tiene sus antecedentes en la pintura manierista italiana del siglo XV.

Dicha calidad metálica se verá reforzada por la paleta empleada por los maestros pintores, la que se basaba en colores fríos que iban desde el blanco, logrado con blanco de plomo, el azul, el negro de humo, los rojos y los amarillos óxidos procedentes de tierras minerales, los sienas y sombras tostadas, que al mezclarse en las paletas o directamente sobre los lienzos se veían condicionados al empleo preferente de tonos mezclados con blanco, azul y negro, reforzando así la frialdad de la obra.

Junto con esta tradición pictórica, el manejo del color se vio influenciado por las obras que llegaron de Europa al territorio de la Nueva España. Hasta ya entrado el siglo XVII, estas características de luz y color en la pintura novohispana se mantuvieron.

Durante el siglo XVI y el primer tercio del XVII, la paleta del pintor se componía de seis a doce pigmentos, generalmente de origen mineral; entre los que más frecuentemente encontramos están: el rojo –bermellón, cinabrio, ocre rojo, hematita y laca de granza–, el azul –azurita y añil–, amarillos, naranjas y tonos en café –óxidos de hierro, oropimente y minio o azarcón–, negro –negro de marfil, negro de humo y de carbón–, blanco –blanco de plomo–, verde –malaquita y verdigris. Entre los colores más brillantes que marcan la identidad de la época en este primer periodo de la pintura novohispana se encuentran la laca de granza, utilizada generalmente para dar efectos de sangre; la azurita, que al mezclarse con blanco da la tonalidad del azul acero, y por excelencia el blanco de plomo, mezclado con un poco de negro de marfil o azurita.

A pesar de ser tan limitados los materiales para la ejecución de la capa pictórica, los alardes técnicos y la maestría de los pintores en el México colonial quedan más que demostrados en las obras de esta época que se han conservado hasta nuestros días.

Una vez que ha secado la base de preparación, se procedía con el diseño de la obra, el cual se realizaba generalmente a mano libre, utilizando negro de carbón directamente o diluido en agua y aplicado sobre la superficie con pinceles, luego se aplicaba la preparación y finalmente la capa pictórica.

En la Nueva España, los pigmentos eran adquiridos en los tianguis y mercados. Hernán Cortés, en sus *Cartas de Relación* escritas entre 1519 y 1526, menciona que en los tianguis "[…] venden colores para pintores, cuantos se pueden hallar en España y de tan excelentes matices cuantos pueden ver…" [4]

[4] Hernán Cortés: *Cartas de Relación*, 2ª. Carta, pp. 62-63.

Fray Bartolomé de las Casas: *Los indios de México y Nueva España*, p. 45.

Los primeros evangelizadores adoptaron el modo en que se realizaban las obras de la comunidad en la época prehispánica, con la participación de todo el pueblo según una división de tareas llamado el **tequio**. Esta división siguió usándose como forma fundamental en las obras de las órdenes mendicantes evangelizadoras a lo largo del siglo XVI y aún en nuestros días no ha desaparecido del todo.

Basados en documentación existente, se demuestra que la presencia de oficiales o artistas bien capacitados fue muy escasa en las primeras décadas posteriores a la Conquista. Hombres con una formación artística insuficiente fueron los que instruyeron a los indígenas.

Cada convento fue una escuela. Pero hubo edificios específicamente destinados a ser escuelas. Desde luego, una de ellas fue la capilla de San José de los Naturales, anexa al convento de San Francisco de México, fundada por el lego fray Pedro de Gante.

Oficiales poco instruidos formaban a su vez a los oficiales indios. Unos y otros sacaban fuerzas de la flaqueza y a partir de sus limitados recursos técnicos y los escasos modelos complementaban lo que hacía falta con su inventiva. A cambio de las carencias de formación técnica, contaban con una mano de obra muy extensa, ya fuera voluntaria o forzada.

Tanto las formas de organización del trabajo como algunas características de las obras, tanto arquitectónicas como pictóricas, se vieron determinadas, en esas primeras décadas, por la carencia de mano de obra especializada. Los equipos de artífices con mejor formación iban de una obra a la otra en un extenso territorio. En cada sitio instruían a su vez, quizás muy apresuradamente, a los grupos locales de trabajo. De esta forma se fueron extendiendo los conocimientos necesarios para el nuevo tipo de obras. Este sistema dio como resultado el hecho de que obras muy distantes, incluso pertenecientes a diversas órdenes mendicantes, presenten soluciones similares en las particularidades específicas de lo arquitectónico, de lo pictórico y de la talla en piedra aunque con combinaciones diferentes y a veces con características propias.

La repetición de soluciones también se debió a la limitación de los modelos. Durante las primeras décadas, éstos fueron tomados de estampas, básicamente de los grabados incluidos en los libros, imprescindibles para los evangelizadores. De esos grabados en madera algunos eran más o menos contemporáneos, otros pertenecían a ediciones viejas (y estaban por lo tanto estilísticamente desfasados). Las pinturas de imágenes, las pinturas decorativas, los relieves esculpidos y aun las portadas de las iglesias, provienen de ellos.

Especialmente en las tres últimas décadas del siglo XVI, con los grandes cambios demográficos, sociales y políticos, aparecen situaciones nuevas que afectarán la escena artística

novohispana en aspectos tan relevantes como los modos de producción y de financiamiento, y la manera de entender al objeto y al artista.

Pintura de los siglos xvii y xviii

En la Nueva España del siglo diecisiete las decoraciones parietales al temple y aun los escasos ejemplos de óleo mural, ocupan el puesto de los frescos elaborados en los primeros años de la Colonia; más tarde, al finalizar dicho siglo, son grandes pinturas sobre lienzo las que recubren, a veces en su totalidad, los desnudos muros de templos y conventos.



San Cristóbal, Nicolás Rodríguez Juárez, 1722.

A partir de los últimos años del siglo xvii la pintura de tamaño monumental sobre lienzo se desarrolla en México.

En cuanto a la base de preparación de los lienzos vemos que después del siglo xvi desaparece la "gacha", que no es otra cosa que un engrudo de harina de trigo y miel, a lo que suponemos que en Nueva España se le llamó "talvina", la que fue sustituida por el aparejo de aguacola, sobre la que se encuentra la imprimación de almagre molido con aceite de linaza, cuyo uso fue constante en Madrid en los albores del siglo xvii.

Hasta mediados del siglo xviii en el arte colonial, es común el uso del almagre o de la tierra roja para la imprimación de los lienzos; a partir de esa fecha, se pinta con más libertad sobre preparaciones un poco pardas, donde casi siempre domina el tono general del fondo, por lo común de un gris ocre o verdoso, y sólo los maestros más famosos continúan con la tradición.

El medio físico del país, así como al ambiente moral producido por la tranquilidad y prosperidad de la colonia, determinaron que los pintores comenzaran a apartarse de la influencia de los del primer período y abandonaran los colores obscuros, el claroscuro intenso, los tonos sombríos y hasta los asuntos dolorosos de los martirios de los Santos, buscando un colorido más vivo, más cerca del centro del espectro y un alumbrado más intenso y uniforme, produciendo cuadros más alegres en el aspecto y en sus asuntos, que fueron de preferencia éxtasis, glorificación de Santos, apariciones, etcétera.

En esta época tuvieron una gran influencia los pintores Rubens y Murillo, no sólo en la paleta, sino también en los asuntos mismos, pues vinieron a la colonia copias y muchos grabados de sus obras que sirvieron muchas veces como pauta para las pinturas que aquí se hicieron.

Las escenas violentas, los martirios de Santos, que tanto se pintaron en el primer período, y los buenos estudios de dibujo anatómico y de claroscuro, no fueron buscados ni gustados; lo que esa época pedía ante todo eran rostros de Vírgenes y de Santos bellos, bondadosos y que inspiraran devoción; escenas místicas, tiernas y amables; visiones celestiales así como la glorificación de la Iglesia y sus dogmas.

A partir del segundo tercio del siglo xvii se presenta un cambio radical en la coloración y por lo tanto en la luminosidad de la pintura de caballete. Debido a la influencia española, se trata de recrear el efecto de la luz sobre los objetos, generando fuertes contrastes entre luces y sombras, siguiendo la moda implantada dentro del arte español por Francisco de Zurbarán, y dando por lo tanto, los efectos visuales casi monocromáticos en los que las zonas oscuras o sin luz ganarán terreno en la superficie de las obras pictóricas, centrándose, por lo general, dichas zonas de luz, en los personajes representados.

En el periodo en que se ejecutó en nuestro país la pintura de caballete, la paleta del pintor presentó un cambio en el cual los negros –tanto de humo como de carbón– y el blanco de plomo predominaron al encontrarse mezclados con la mayoría de los pigmentos. Junto a estos dos colores, y para crear un mayor dramatismo, encontramos que en las vestimentas y en los fondos que rodean a los personajes, fueron utilizados con abundancia las sombras natural y tostada con base de óxido de hierro, y el siena tostado, mezclándose igualmente

con el resto de los pigmentos de la paleta utilizada por los maestros en el arte de la pintura.

Con la utilización de bases de preparación, generalmente de color rojo, el manejo del claroscuro en la pintura se vio acentuado, proporcionando a la obra una calidad cromática cálida, que ayudó a acentuar las sombras.

El arte novohispano del siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII, sufre un cambio total en la concepción del uso del color y la luz en los lienzos, reflejado en el uso del reflejo de la luz sobre los objetos, creando atmósferas claras con gran brillantez y en las que cada elemento de la obra tiene valores cromáticos propios.

Para lograr estos efectos, el maestro pintor contó con una paleta mucho más rica que la de sus antecesores, en la cual el blanco pierde su predominio para sustituirse por tonos de mayor calidez óptica como la laca de granza, el verde de cobre–rodosinato de cobre– y la malaquita. Aunque el número de pigmentos en esta época no sobrepasa quince, el resultado que obtuvieron los pintores de la época virreinal en sus capas pictóricas fue de una gran riqueza cromática.

Característico de esta época, fue el uso del pigmento verde de cobre, dicho pigmento apareció en la pintura de caballete a partir de la segunda mitad del siglo XVII, extendiéndose su uso hasta la segunda década del siglo XVIII. A partir de entonces, este pigmento cayó en desuso debido a que para su preparación y aplicación se debía controlar con mucha exactitud la cantidad de aglutinante, así como el vehículo para evitar su oxidación, ya que si éstos se excedían, al poco tiempo de su secado el pigmento tendía a tornarse hacia tonos café-negruscos.

La paleta de este periodo estuvo compuesta básicamente por los siguientes colores: blanco –óxido de plomo–, negro –con base de partículas de carbón–, verde –rodosinato de cobre y malaquita–, azul –azul de Prusia y de cobalto–, amarillos, rojos y naranjas –óxidos de hierro–, y tonos cafés –óxidos de hierro–. Además de estos colores, la pintura realizada durante la segunda mitad del siglo XVII se caracterizó por el resurgimiento del empleo del asfalto como pigmento en las capas pictóricas. Este material se utilizó preferentemente para remarcar sombras en la pintura, dando efectos de mayor profundidad.

Paralelamente a las paletas empleadas en los talleres de los grandes maestros de la pintura novohispana, se desarrolló la paleta de la pintura de caballete de factura popular, en la cual la gama cromática se vio mucho más limitada, aunque al mezclar los colores se crea una gran riqueza de tonos que habla de la pericia de estos pintores anónimos, quienes crearon obras de carácter devocional, a pesar de la limitación de materiales.[5]

Sin importar que todos los lineamientos para la realización de obras pictóricas en la Nueva España durante este período fueran dados desde la península y controlados en América por instituciones tanto religiosas como civiles, el estudio del empleo de pigmentos, al igual que del resultado cromático y luminoso de las pinturas creadas durante la época colonial, nos demuestra el conocimiento técnico, tanto de los miembros del gremio del arte de la pintura como de los pintores populares, del empleo correcto de los pigmentos para la fabricación de colores para las diferentes técnicas pictóricas, de su adecuada mezcla y aplicación, y ha sido posible distinguir, con base en estos materiales, las diferentes épocas de producción al igual que la procedencia de la obra pictórica.

Las obras creadas por el artista novohispano son variadas; desde las inspiradas por la devoción popular y pintadas para humildes casas, hasta aquellas magníficas series que adornaron y enriquecieron con sus formas, luz y color, los grandes conjuntos conventuales, palacios e iglesias, de la Nueva España, durante el período colonial. En éstas, además de la maestría del pintor, se vio reflejada la supervisión de un teólogo o programador que cuidó el recato y la correcta representación de todos y cada uno de los elementos que conformaban la composición, teniendo especial cuidado en los colores y su simbología al plasmarlos en los lienzos, y al mismo tiempo, el no caer en errores en la ambientación de las escenas.

Las obras de la época colonial participaron de la moda devocional viendo aparecer nuevas imágenes y desaparecer otras, sin embargo mantuvieron, a través de los siglos, su valor artístico y en la mayoría de los casos su mensaje religioso.

Así, durante los tres siglos del coloniaje en México, la pintura no sólo se caracterizó por las corrientes estilísticas y el contenido iconográfico, mismos que respondieron a los gustos y necesidades de los habitantes de la Nueva España, sino que además tuvo características técnicas que la diferenciaron del arte de la pintura de caballete realizada durante la misma época en Europa y en otras regiones del mundo, como Ecuador, Guatemala y Perú.

En el México colonial, el uso de materiales en las diferentes técnicas pictóricas estuvo condicionado a las ordenanzas que especificaban claramente la calidad y la forma de utilizar los materiales para soportar las capas pictóricas –telas de lino, maderas o láminas metálicas–, pero no fue así con el uso de pigmentos que se emplearon para realizar las obras; éstas se vieron restringidas a los colores existentes en el territorio americano. Además de que, en el caso de la gran producción de pintura religiosa, el uso del color estuvo limitado por la

[5] *Ibidem*.

simbología cristiana y su asociación con los personajes o escenas representados.

Estos colores utilizados selectivamente en las diferentes épocas, así como en los diversos talleres que florecieron durante más de trescientos años en Nueva España, dieron características de luminosidad a los lienzos, creando atmósferas que despertaron en el espectador sentimientos de fe, piedad y devoción.

A la producción pictórica de caballete, iniciada en América en el siglo XVI, y que como fenómeno del coloniaje se extendió hasta bien entrado el siglo XIX, no es posible dividirla cronológicamente , ya que la pigmentación empleada por cada uno de los maestros del gremio del arte de la pintura en sus diferentes periodos de creación, se prolongó de un siglo a otro, encontrando que la misma paleta utilizada durante la segunda mitad del siglo XVI, corresponde a la utilizada durante el primer tercio del siglo XVII. Este mismo fenómeno se ha podido comprobar en los cambios de los siglos XVII al XVIII y del XVIII al XIX.



Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, la pintura pertenece al ultra barroco.

<table>
<tr><th colspan="2">Pintura en la Nueva España</th></tr>
<tr><th>Siglo XVI</th><th>Siglos XVII y XVIII</th></tr>
<tr><td>

- Las primeras pinturas de caballete llegaron a la Nueva España traídas por los conquistadores.
- Primeras instituciones religiosas surgen de la necesidad de contar con imágenes para la evangelización.
- Pinturas y grabados como modelos formales e iconográficos de Europa, los cuales son copiados.
- Establecen escuelas de artes y oficios: difunden técnicas de la pintura de caballete al óleo y técnicas mixtas.
- Llegan pintores europeos con influencia flamenca.
- Paralelamente a la técnica de la pintura sobre madera se inicia el empleo de los textiles, principalmente el lino.

Técnicas de la pintura: óleo, temple y mixtas.

- Temple ya conocido en América con algunas variantes: códices, pintura mural y decoración textil.
- **Técnica del óleo:** se mezcla el pigmento con aceite de linaza. El pintor deja secar la pintura por un año y luego barniza la obra con resinas naturales de damar o ámbar.
- Ordenanzas para controlar la producción y comercio de las pinturas de caballete en la Nueva España.
- Dictaban el uso de los pigmentos, la simbología a utilizar y el lino tenía que ser nuevo.
- La tela preparada con "gacha", una mezcla de harina de trigo y miel y luego se aplicaba la imprimación.
- Utilizaban bases de preparación blancas lo que daba una calidad óptica fría a los colores dando un efecto metálico a la obra.
- La paleta del pintor se componía de seis a doce colores, generalmente de origen mineral.
- Colores oscuros, claroscuro intenso y tonos sombríos.

Temas: dolorosos, representaban a los martirios de los santos.

</td><td>

- La pintura monumental sobre lienzo se desarrolla en México.
- La base de preparación cambia de la "gacha" a la aguacola sobre la que se encuentra la imprimación de almagre molido con aceite de linaza (tinta roja) hasta mediados del siglo XVIII y cambia a preparaciones pardas de un gris ocre o verdoso.
- Colorido más vivo, alumbrado más intenso y uniforme.
- Fuertes contrastes de luces y sombras.

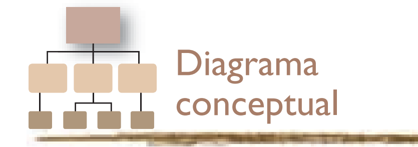
Temas más alegres: éxtasis, glorificación de santos, apariciones, etcétera.

- Rostros de vírgenes y santos bellos y bondadosos que inspiran devoción. Glorificación de la Iglesia y sus dogmas.
- Influencia de Rubens y Murillo tanto en la paleta como en los temas.
- Se realizan copias de sus obras y grabados.
- Influencia de Zurbarán en la luminosidad, efectos visuales casi monocromáticos.
- Los negros y el blanco de plomo predominaron al encontrarse mezclados con la mayoría de los pigmentos.
- Gran riqueza cromática.
- Surgen por otro lado las obras de factura popular de gran riqueza cromática a pesar de estar limitada su gama de colores.
- A través de los siglos la pintura se caracterizó por las corrientes estilísticas y el contenido iconográfico así como por sus propias características técnicas.

</td></tr>
</table>

Capítulo 20

Neoclasicismo y Romanticismo



- **Neoclasicismo y Romanticismo**
  - Neoclasicismo
    - Arquitectura Neoclásica
      - Pierre Vignon
      - Jacques Germain Soufflot
      - Francisco Sabatini
      - Juan de Villanueva
    - Escultura Neoclásica
      - Antonio Cánovas
      - Bertel Thörwaldsen
    - Pintura Neoclásica
      - Jacques Louis David
      - Antón Raffael Mengs
      - Gimbattista Tiepolo
      - Francisco de Goya
  - Romanticismo
    - Síntesis del conflicto Ingres-Delacroix
      - Ingres
      - El academisismo en Ingres

Neoclasicismo

El siglo XVII, también llamado Siglo de la Razón o Siglo de las Luces, tiene a Francia, y en concreto a su capital, París, como fuente de inspiración para las artes y las letras. La política de Luis XIV convierte a este país en una potencia a imitar y en el modelo que se fijan otros países europeos.

La grandiosidad versallesca dejará paso después, con Luis XV, a un estilo decorativo también **recargado** como el Barroco, pero más **frívolo**, que se denomina **Rococó**. Destacan en este estilo las **artes industriales decorativas**: muebles, tapicerías, porcelanas, cristal.

La pintura se convierte también en arte decorativo; Jean-Antoine Watteau, por ejemplo, produce cuadros de extrema delicadeza.

Pero, a partir de mediados del siglo, con Luis XVI, la grandiosidad del Barroco y el recargamiento decorativo del Rococó empezaron a cansar. Fue entonces cuando, en 1748, se descubrieron las ruinas de Pompeya; Europa se siente entonces asombrada por la antigüedad clásica. Surge así un estilo artístico denominado **Neoclásico**.

Arquitectura neoclásica

El arte neoclásico realiza imitaciones de la arquitectura griega con la intención de aprender de ella. La personalidad de cada autor se materializa en una interpretación diferente. Hay una **pugna entre la funcionalidad** del edificio y la **forma**. Se utiliza profusamente el orden dórico y los frontones poblados de estatuas. Aparecen **nuevas edificaciones**: bolsas de comercio, bibliotecas teatros, cementerios, hospitales, almacenes, cárceles, etcétera.

Pierre Vignon (1726 -1828)

Utiliza los elementos más representativos de la tradición grecorromana y trabaja en Francia. Entre sus obras fundamentales se cuenta:

Iglesia de la Madeleine, en París

Es un edificio inspirado en la Masón Carée. Se trata de un templo corintio erigido sobre un alto podio. Destaca su simplicidad y pureza de líneas.



Iglesia de La Madeleine en París.

Jacques Germain Soufflot (1713 -1780)

Da los primeros pasos hacia la arquitectura clasicista. Sus obras principales incluyen:

El Panteón de París

Iglesia de Santa Genoveva, que actualmente es el panteón de hombres ilustres. Está inspirada en San Pedro de Roma y en



No olvides que...

El estilo neoclásico estuvo influenciado por factores como:

- El movimiento de la **Ilustración**.
- La fe ilimitada en la **ciencia** y la **razón**, amiga del orden, la norma y la medida.
- La búsqueda del **progreso** y la defensa de las reformas en todos los campos.
- Una fuerte inclinación hacia **la naturaleza**, el **mundo clásico** y el nacimiento de la Arqueología.
- Los viajes y la creación de las asociaciones de amigos de la Antigüedad.
- Las **academias** cobran una gran importancia e imponen cánones estrictos a las artes.
- El continuo **auge de la burguesía** determina un importante cambio en las actividades artísticas.

la iglesia de San Pablo, en Londres. Sobre una planta de cruz griega se levanta una inmensa cúpula rodeada de columnas.


El panteón de Paris.

Francisco Sabatini (1722 -1797)

De origen italiano, trabajó en la corte napolitana con el rey Carlos III. Intervino en el proyecto del Palacio Real de Madrid junto con Filippo Juvara. Se considera su obra principal:

La Puerta de Alcalá, en Madrid

En la obra todavía se aprecia un cierto barroquismo en el juego de luces y sombras. La obra final tiene una fuerte personalidad basada en la proporción.


Puerta de Alcalá, en Madrid.

Juan de Villanueva (1739 -1811)

Es el arquitecto que mejor representa el estilo neoclásico en España. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Su arquitectura presenta gran originalidad y calidad, con referencias a Palladio: arqueológicas, revolucionarias e incluso románticas. Sus obras fundamentales son:

Museo del Prado, en Madrid

Originalmente se concibió como Gabinete de Ciencias Naturales.

Se basa en tres cuerpos: el central basilical y los dos extremos, uno con la planta redonda y otra cuadrada. Desde el exterior se mantiene la individualidad de cada uno de los cuerpos. La fachada señorial del sur contrasta con la porticada del norte.


Museo del Prado, en Madrid.

Escultura neoclásica

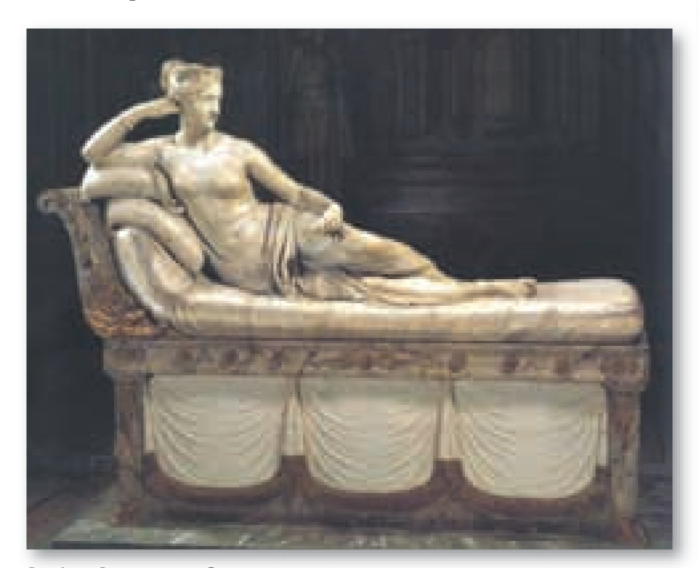
La escultura se convierte en una **imitación ideal de belleza de los modelos clásicos**. Más que comunicar, se limita a cuidar la corrección de las poses y las medidas. La **proporción**, la **serenidad** y el **orden** se imponen frente al movimiento o la expresión. Se producen **estatuas conmemorativas** y **monumentos sepulcrales**, además de obras de temática clásica. El principal material es el **mármol**, cuya superficie es trabajada para evitar claroscuros.

Antonio Cánovas (1757 -1822)

Es de origen veneciano y se le considera el mejor escultor del Neoclásico. Entendió la escultura como una sublimación de las formas de la naturaleza. En sus figuras se aprecia un toque de sensualidad y cierto componente emotivo.

Es el gran escultor del neoclasicismo. Sólo el danés Bertel Thörwaldsen podría disputarle el honor. Sin embargo, pese a que éste sigue con mayor fidelidad los postulados de los teóricos clasicistas, Cánovas posee una riqueza formal e intelectual superior.

Entendió la escultura como una sublimación de las formas de la naturaleza inspirándose en el ideal de belleza de los modelos clásicos. En consecuencia, buscó siempre la objetividad en sus obras, llegando incluso a reservar parte de la ejecución a técnicos especialistas en el trabajo del mármol. Pese a ello, no es un escultor frío. En sus figuras se aprecia un toque de sensualidad y un componente emotivo que, unidos a su gusto por la multiplicación de puntos de vista, le convierten en un escultor equilibrado y en un precedente de la mejor escultura posterior.



Paulina Bonaparte, Cánovas.

Paulina Bonaparte.

Se encuentra en la Galería, de Roma. Personifica a Venus, que encarna el canon clásico de contemplación frontal y dorsal. Está relacionada con el cuadro de David de *Madame Récamier*.

Bertel Thörwaldsen (1770 -1844)

Estudió Bellas Artes en Copenhague y legó una numerosa producción que evidencia su constante búsqueda de pureza formal. Sus temas preferidos fueron los dioses griegos y los héroes. También realizó retratos de importantes personajes de su época, como Maximiliano de Baviera. Destacan entre sus obras:

Las tres Gracias

En la obra se observa un idealismo formal que transmite cierta frialdad. El escultor sacrifica el movimiento y el espacio para lograr un exacto contrapeso de los volúmenes.



Las Tres Gracias, Bertel Thörwaldsen.

El Papa Pío VII



Papa Pío VII, Bertel Thörwaldsen.

Pintura neoclásica

Fue en Francia donde la pintura neoclásica alcanzó su mayor desarrollo. Se caracteriza por la **perfección del dibujo** frente al color y recuerda a los relieves griegos, ya que los modelos de pintura clásica eran muy escasos. La composición cobra una gran importancia.

Los artistas del periodo neoclásico deben afrontar un reto de extraordinaria dificultad: **satisfacer las necesidades de una sociedad nueva y revolucionaria** a partir de la estética inspirada en los modelos grecolatinos. Esta vuelta al clasicismo, basada en los textos teóricos de autores como Winckelmann y en los espectaculares descubrimientos arqueológicos del momento, está unida al fenómeno de la Ilustración y, en consecuencia, vinculada a las clases dirigentes del Antiguo Régimen.

En principio, lo que se requiere de los artistas es una mayor sinceridad como reflejo de las ideas de moralidad civil triunfantes. **La obra de arte debe ser**, ante todo, **un fiel reflejo de la nueva ideología ilustrada**. Diderot está a la cabeza de los defensores de esta manera de entender el arte, y lo hace, alcanzando una enorme influencia, mediante sus reflexiones críticas en torno a las obras expuestas en los *Salones*. Para él, la máxima expresión del nuevo arte está en la obra moralizante de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), antítesis de la pintura vacía y ornamental de François Boucher.

Sin embargo, la rápida sucesión de los acontecimientos desbordó a Greuze. De formación rococó, no llegó a aunar el ideal de belleza clásico con el programa revolucionario. El objetivo era una pintura filosófica vestida de ropaje histórico, y aunque lo intentó, no lo alcanzó. Quien sí habría de lograrlo sería un joven pintor francés llamado Jacques-Louis David.

Jacques Louis David (1748 -1825)

Para David, la pintura suponía una lección de filosofía; era un revolucionario, miembro de la Asamblea Nacional, que utilizaba la pintura como un vehículo para la crítica. Posteriormente se implicó en la pompa de la corte napoleónica. Sus antecedentes artísticos se hallan en la obra de Poussin. Con su primera gran obra, *Belisario* (1781), despuntó lo que sería la pintura neoclásica y obtuvo un importante éxito. Diderot manifestó entonces su confianza en que David conduciría a la pintura hasta la definición de una estética nueva. David no le defraudó y poco después presentó el gran cuadro manifiesto del **neoclasicismo**: *El juramento de los Horacios.*

Para David, la pintura suponía ante todo una lección de filosofía. La antigüedad clásica le ofrecía el contexto idóneo para la transmisión de los principios revolucionarios. Además, la pintura no era más que un modo de expresión de una actitud personal. David era, ante todo, un revolucionario: fue miembro de la Asamblea Nacional, votó a favor de la ejecución de Luis XVI y participó activamente en las actividades de la Convención. Fue la época de su obra más profunda y sobria: *La muerte de Marat* (1793). Más adelante se implicaría con igual fervor en el periodo napoleónico, organizando las grandes ceremonias imperiales y representándolas en cuadros como *La coronación de Napoleón* (1806-07) o la *Distribución de las águilas* (1807).

Pese a esta identificación personal, el Imperio marca el inicio de la crisis pictórica y personal de David. La austeridad revolucionaria ha dejado paso a la pompa napoleónica. Se impone una estética más acorde con un sentimiento dramático y expansivo de la existencia. Un discípulo de David, Antoine-Jean Gros (1771-1835), con obras como *Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa* (1804), supo responder a las nuevas necesidades políticas y sociales apuntando al mismo tiempo hacia las próximas búsquedas de la pintura romántica.

La muerte de Marat

Es una de las obras más sobrecogedoras, profundas y sobrias de este artista. El cuadro supone un profundo y sentido homenaje. La composición transmite una enorme fuerza, donde el brazo suscita la atención de quien observa el cuadro.



La muerte de Marat, Jacques Louis David.

El juramento de los Horacios

Desde el mismo momento en que David mostró su obra en su estudio romano, fue saludado como el pintor que había sabido materializar todas las ilusiones puestas en la recuperación del clasicismo pictórico. Inspirado en un episodio a medio camino entre la Historia y el mito (el juramento de los tres Horacios para combatir a los Curiacios, campeones de la ciudad rival de Alba), el cuadro se constituyó en un doble manifiesto, a la vez ético y estético.

La burguesía prerrevolucionaria pudo ver reflejados en el lienzo los valores de virtud cívica, patriotismo y heroísmo, con todo lo que estos principios representaban en aquel momento. Por lo tanto, no deja de ser sorprendente que el cuadro fuera adquirido por la Dirección de los edificios del Rey para las colecciones de Luis XVI.

El cuadro lleva a su máxima expresión una nueva estética pictórica, sobria, fría y racional. La escena, en su aparente sencillez, está minuciosamente cuidada tanto desde el punto de vista de la composición (con base en un complejo entramado de triángulos), como del color, la iluminación de las figuras y su ambientación. El resultado es sobrecogedor en su frialdad casi hiperrealista.

Esta distancia entre cuadro y espectador fue buscada por David. Lejos de ser consecuencia de una incapacidad para la transmisión de sentimientos, los grandes artistas del neoclasicismo, como David o Cánovas, ven en este alejamiento la mejor expresión de la solemnidad de su arte.

La escena, a pesar de su aparente sencillez, está perfectamente estudiada. Se desarrolla sobre un fondo de columnas toscanas donde se sitúan los personajes con intencionadas anatomías clásicas. La composición responde a un complejo entramado de triángulos. Transmite una frialdad casi hiperrealista.



El juramento de los Horacios, Jacques Louis David.

Antón Raffael Mengs (1718 -1799)

Pintor alemán que abandonó la pintura de pastel para sumergirse en la estética neoclásica. Llega a España en 1761, invitado por Carlos III, para pintar el Palacio Real de Madrid. Su estilo se caracteriza por la minuciosidad y el cromatismo brillante.

Autorretrato

Es la obra menos académica de toda su producción; en ella utiliza un lenguaje austero.

Giambattista Tiepolo (1727 -1801)

Llegó a España para pintar algunas estancias del Salón del Trono del Palacio Real.

Frescos del Palacio Real de Madrid

Presenta formas muy poco definidas y vaporosas junto a otras bien perfiladas. Su origen veneciano justifica su sentido del color. Presenta características de la pintura impresionista.

Francisco de Goya (1476 -1828)

Es uno de los más grandes genios de la pintura de todos los tiempos. Su pintura arranca en el Rococó y termina en el Romanticismo, aunque él discurre por cauces a veces paralelos, a veces divergentes, pero siempre geniales y únicos. Empleó procedimientos de composición neoclásica, como la ordenación geométrica regular: sus figuras se agrupan en triángulos regulares, cuadrados, rectángulos, rombos, pirámides, etc. Con el fin de distinguir bien a los personajes en los retratos colectivos, los coloca siguiendo líneas paralelas.

Pintó lo bello con exquisita delicadeza, pero supo también destacar, en contrapartida, lo feo, lo terrible y monstruoso, que en determinados momentos desemboca en lo grotesco. De acuerdo con sus palabras, sus maestros fueron Velázquez, Rembrandt y la naturaleza, y aun se puede añadir otro: la imaginación.

De Velázquez recoge la tradición del retrato psicológico; del holandés, su gran espiritualidad y la técnica. Goya fue un pintor fecundo: se calcula que pintó más de 500 cuadros de todos los tamaños, y una enorme cantidad de dibujos, grabados y litografías, sin repetirse jamás.

Su vida agitada discurre a caballo entre los siglos XVIII y XIX paralelamente a los turbulentos acontecimientos en los que se discute la pervivencia del Antiguo Régimen, defendido por los absolutistas, o del liberalismo burgués. Este periodo de apasionamientos, cruel y represivo, condicionará profundamente su obra, aunque sin tomar partido claro por ninguna de las tendencias, relacionándose por igual con unos y otros.

Goya nació en Fuendetodos, provincia de Zaragoza, donde inició su carrera artística. Trasladado a Madrid, no consiguió ser admitido en la Academia, por lo que decidió viajar a Italia donde obtuvo un gran éxito con su obra desaparecida *Aníbal pasando los Alpes*. Su fama creciente le posibilitó el encargo de la bóveda de la Seo de Zaragoza. Poco después contrae matrimonio con la hermana del pintor de cámara Francisco Bayeu, quien le facilitó su acceso en la corte, donde logrará imponer su estilo y alcanzar el aprecio de los monarcas.

Si cronológicamente pertenece al neoclásico, Goya huye del academicismo para investigar en los problemas plásticos, con lo cual pone la piedra fundacional del arte moderno.

Goya es un innovador artístico que se deja llevar por sus impulsos creativos no siempre coronados por el triunfo. Mientras románticos y neoclásicos buscan sus temas en el entorno, Goya lo halla dentro de sí mismo, en la introspección de su alma, que es el reflejo del alma universal de la humanidad. El factor humano es el principal protagonista de su obra, lo que es un rasgo prefigurador de los artistas modernos. Resulta paradójico que un español de un país retrasado y no un revolucionario sea el artífice creador de la nueva sensibilidad, que dará origen a la pintura contemporánea. La justificación podría venir de su posición central en las pugnas partidistas de absolutistas y liberales. En su larga trayectoria artística se pueden distinguir varias etapas:

Influencia barroca en Goya

A diferencia de los neoclásicos Goya es un gran colorista. En su etapa juvenil se le encarga el fresco de la bóveda del Pilar (1771), obra mediocre pero con rasgos novedosos debido a la

Técnicas de la pintura de Goya	
El color	**La pincelada**
• Pintura esencialmente colorista. Comienza pintando cartones con colores opacos y terrosos, y llega a obras de composiciones limpias y llenas de luz. • En los últimos años del siglo XVIII comienza a investigar los grises, y demuestra entusiasmo por los **tonos rojizos** y las **coloraciones intensas.** • Al comienzo del nuevo siglo el **negro** gana terreno en su paleta: con él pinta parte de las composiciones de la Quinta del Sordo. • En su última etapa, el negro es parte integrante de sus retratos.	• El tipo de pincelada es ancha, casi una auténtica mancha. • Esto supone el fin del proceso de pincelada desintegradora que se inició con la pintura de los últimos años de Velázquez. • En algunos momentos utiliza la espátula, e incluso los dedos.

influencia italiana de Lucas Jordán, como muestra el rico colorido, la composición y los efectos escenográficos de tipo barroco.
Todavía influenciado por el barroco pinta para la Catedral de Valencia *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*. La obra parece de otro artista, es una pintura expresionista que se manifiesta en el rostro atormentado del moribundo y de los seres fantásticos que le asisten. Goya ofrece unos seres monstruosos imaginarios que atormentan el alma del moribundo.

Tras su boda, su cuñado le consigue trabajo en la Real Fábrica de Tapices, donde permanecerá 18 años diseñando cartones, lo que definirá su estilo, su colorido y su forma de composición, pues esa tarea le permitió liberarse de la rigidez del arte religioso. En esta época de optimismo los temas son de carácter narrativo, amable, con elementos populares actuales cogidos de la vida de Madrid que reflejan diversiones, galanteos y tipos que nos recuerdan el rococó y que tanto gustan a las clases altas, como el quitasol, las floreras, la gallina ciega, el columpio, el cachorrero, donde observamos los progresos de su estilo.

Neoclasicismo en Goya

Por resultarle antinatural ajustarse a normas que frenasen su espontaneidad plástica, la etapa neoclásica fue muy breve y poco importante. A pesar de ello, durante su estancia en Italia realizó alguna obra (*Sacrificio a Pan*).

En 1787 pintó para el Convento de Santa Ana de Valladolid tres lienzos neoclásicos como muestran sus colores fríos y el efecto arquitectónico de los pliegues (*Muerte de San José*), aunque el color logre escapar de las rigideces del dibujo.

Goya y el retrato

Con fortuna desigual pintó a los personajes más importantes de su tiempo, a los que plasma con una sinceridad sin concesiones. Resulta sorprendente que un pintor tan trágico y sarcástico sea capaz de tratar lo femenino y lo infantil con tanta delicadeza.

Los Duques de Osuna son de estilo rococó con su elegancia y distinción. En el *Retrato de los Duques de Alba* sabe desenvolverse perfectamente dentro del retrato inglés (María Teresa de Villabriga). En *La Tirana* hace un alarde de arrogancia femenina, reforzada por la verticalidad del largo chal rojo que contrasta con la delicadeza de sus elegantes zapatos.

Muy distinto se muestra en *La condesa de Chinchón*, esposa de Godoy, donde capta su melancolía y tímida personalidad acentuada por su posición sentada que la aísla del observador.

En sus retratos infantiles es capaz de pintar la inocencia y el encanto infantil al estilo de la escuela inglesa: *Mariano Goya, Carlos María Isidro.*

A Jovellanos lo presenta en su soledad romántica, como pensador político sentado ante una mesa y ensimismado en sus problemas.

Como pintor de cámara realizó varios retratos de los monarcas. Trata a familia de Carlos IV a modo de fotografía con los personajes de pie y sin referencias escenográficas. Si bien recuerda *Las Meninas de Velázquez*, presenta una menor complicación técnica, ilumina la escena desde un foco exterior que provoca destellos luminosos de rico cromatismo. Extraña cómo pudo ser aceptada esta tela donde Goya nos muestra sin tapujos la mediocridad y la incapacidad de la familia real, haciendo de él la protagonista distinguido de la escena que con su mirada nos confirma nuestras dudas. Individualmente también realizó un *Retrato ecuestre de Carlos IV*, antítesis del ejecutado por David a su homólogo francés, Fernando, donde plasma claramente su vileza. Las *Majas* vestida y desnuda son consideradas retratos de la duquesa de Alba y por las que fue investigado por la Inquisición. En ellas sigue el modelo de Tiziano de venus acostada, pero Goya no pretende mostrarnos a una diosa, sino simplemente a una mujer. En la vestida luce une rica vestidura y en la desnuda un nacarado cuerpo se destaca sobre los blancos y azules del lecho. Cuenta además con espléndidos autorretratos. Uno de ellos, ya viejo, presenta una expresión firme, pero un aire amargo y triste producto de los sufrimientos.

Goya es maestro de casi todos los pintores del siglo XIX: los románticos aplauden su imaginación y su colorido; los realistas, su preocupación por las clases más desfavorecidas. Los impresionistas valoran en él la pincelada libre, suelta, y que profundice en los personajes y exprese lo que piensa de ellos mediante formas y colores. En el siglo XX, los expresionistas apoyan su despreocupación por las formas. Sin embargo, Goya prácticamente careció de discípulos. Ninguno de sus contemporáneos consiguió seguirle en su carrera hacia metas cada vez más novedosas e incomprensibles para los de su generación.

Las temáticas de la pintura de Goya se describen a continuación.

Cartones para tapices

Realiza una serie importante para la Real Manufactura, en la que las escenas populares y de festejos muestran un gran colorido.

El quitasol

Sus protagonistas son majos y majas. La pincelada es ancha y poco definida. La luz lo inunda todo y los fondos pasan a un segundo término.

Tema religioso

No es el campo en el que más sobresale, pero realizó varios lienzos y frescos.

Frescos de la Iglesia de San Antonio de la Florida, en Madrid

Se le encargó la decoración de la cúpula de la iglesia. Los frescos narran el milagro realizado por este santo al resucitar a un asesinado. Se revela la seguridad técnica del artista, que realizó el trabajo en cuatro meses.

Retratos

Tienen un papel muy importante en su producción. Pintó personajes representativos de todas las clases sociales (igual que Velázquez): desde el rey hasta el más pobre vagabundo.

La maja desnuda

Se cree que es el retrato de la duquesa de Alba. Es una obra polémica pues rompe con los cánones académicos. Por su perfección anatómica también se piensa que Goya, más que un retrato, pretendió realizar una representación ideal.



La maja desnuda, Goya.



La maja vestida, Goya.

La familia de Carlos IV

El pintor aparece en segundo plano, como ocurre en Las Meninas. La gama cromática es muy variada y la pincelada suelta. Centra la atención en la expresión de los rostros y el fondo psicológico de los personajes.

La familia de Carlos IV, Goya
1800
280 x 336 cm
Óleo sobre lienzo
Museo del Prado

Carlos IV, rey bondadoso pero dominado por la reina, aparece con expresión ausente; María Luisa, la reina, ostenta un aire desafiante y orgulloso. La figura femenina que vuelve el rostro representa a la futura esposa de Fernando VII, cuya identidad aún se desconocía. La luz, que irrumpe por la izquierda, produce destellos en joyas y condecoraciones, haciendo brillar las bandas de seda y erigiéndose como la auténtica protagonista del cuadro. Los miembros de la familia se representan linealmente.





Los fusilamientos del 3 de mayo, Goya.

Pinturas históricas

Goya intenta siempre expresarse sin limitaciones. Sus cuadros de tema histórico son fragmentos de una realidad viva en la que nadie tiene un papel más destacado que los demás. El pueblo es el objeto del cuadro, no sus dirigentes.

Los fusilamientos del 3 de mayo

Representa una auténtica epopeya de movimiento y color, de misteriosos juegos de luces y sombras. Hay un gran simbolismo en la camisa blanca del fusilado, la sangre roja y los tonos grises de los soldados franceses.

Pinturas negras

Las "pinturas negras" de la Quinta del Sordo

Las pintó en una casa que compró cerca del río Manzanares.

Se había quedado sordo, y esto le llevó a encerrarse en sí mismo y caer en cierto pesimismo. Los colores que emplea son el negro, el marrón, los verdes muy oscuros y algunos rojos.

El dolor, la desesperación y la muerte son los temas más representados. Estas pinturas están consideradas por algunos autores como el antecedente del Expresionismo.

Desarrolla las primeras en la Quinta del Sordo, y agrupa las segundas en cuatro series:

- Los desastres de la guerra
- La tauromaquia
- Los disparates
- Los caprichos

Los grabados

Carretas de cementerio

Producido mediante la técnica del grabado al aguafuerte. Forma parte de la serie *Los Desastres de la Guerra*. Es un testimonio de la tragedia colectiva, de enorme crudeza y realismo. Otras series de grabados suyas son *Los caprichos*, también al aguafuerte, y *La tauromaquia*, con la entonces poco usada técnica de litografía.

Romanticismo

A mediados del siglo XVIII surge en Gran Bretaña una serie de planteamientos estéticos basados en la subjetividad y el sentimiento, al tiempo que están interesados por la arquitectura gótica y la idea de lo pintoresco. Como reflejo de esta actitud, Horacio Walpole construyó a partir de 1749 *Strawberry Huí*. De esta forma se dan los primeros pasos en la conformación de un nuevo movimiento artístico, el **romanticismo**.

No es casualidad que estos **inicios prerrománticos** se produzcan en el Reino Unido ni que coincidan en el tiempo con los primeros balbuceos neoclásicos. Gran Bretaña ocupa un lugar preeminente desde el punto de vista socio-económico y es pionera en la toma del poder político por parte de la burguesía. Los ideales liberales tienen en ella el espacio idóneo para su desarrollo. Neoclasicismo y romanticismo, aun dentro de sus grandes diferencias, comparten el sustrato ideológico del liberalismo burgués y, en consecuencia, no pueden dejar de estar interrelacionados en su origen.

Todavía dentro del siglo XVIII el interés por la arquitectura gótica, despreciada hasta aquel momento, comienza a extenderse a las mentes más lúcidas del continente europeo. Así, en 1772 Goethe escribió *Acerca de la arquitectura gótica*, una reivindicación de las emociones transmitidas por la arquitectura medieval. Al igual que ocurría en el caso inglés, no se trataba de un interés meramente artístico. La arquitectura gótica es para los primeros románticos la materialización de sus grandes ideales: religión cristiana y pasado nacional glorioso.

El triunfo del clasicismo mantuvo al naciente Romanticismo en una **situación embrionaria durante décadas**, pero a la vez ayudó a una mejor definición de su ideario. La vinculación entre la estética neoclásica y el Imperio Napoleónico provocó como reacción, sobre todo en los territorios centroeuropeos, la identificación del Romanticismo con las nociones de independencia nacional (frente a Imperio) y sentimiento individual (frente a Razón).

La **caída de Napoleón** marco el momento de **eclosión** del romanticismo. Sin embargo, no se debe olvidar que en los últimos años del poder napoleónico se observa una evolución que conduce del clasicismo estricto de David a los indicios románticos de Gros. Tampoco conviene perder de vista que la estética clásica pervivirá a lo largo de todo el siglo XIX.

La Europa surgida del Congreso de Viena, pretendida restauradora del Antiguo Régimen, estaba lejos de los ideales románticos. En consecuencia, el Romanticismo no se configura como una estética identificada con el poder establecido, como en gran manera había ocurrido con el neoclasicismo, sino que lo hace con un **carácter de rebeldía**. Con este espíritu, el Romanticismo se desarrolla hasta mediados del XIX, si bien se prolongaría en algunas manifestaciones residuales (como el caso de los pintores orientalistas o la arquitectura neogótica) hasta bien entrada la segunda mitad del siglo.

El Romanticismo se basa, fundamentalmente, en la reivindicación de la **subjetividad y los sentimientos individuales**. En consecuencia, no se configura como un movimiento monolítico sino que en su seno caben posturas dispares desde el punto de vista ideológico. Pese a ello, existen núcleos básicos que consiguen darle coherencia: individualismo, sensibilidad, inconformismo y un sentimiento de huida

en el espacio y en el tiempo que se manifestará en el interés por los territorios exóticos y la Edad Media.

Precisamente, la fascinación romántica por los mundos oriental y medieval habría de tener como resultado el redescubrimiento de los monumentos árabes y góticos. Gran parte de la arquitectura de todo el siglo XIX tiene su origen en este hallazgo, que dio lugar a los **revivals** o **historicismos**. Además, este interés acabó derivando en preocupación por la conservación de las principales construcciones históricas. Se inician entonces importantes labores de restauración, reconstrucción o finalización de muchos edificios a lo largo de toda Europa. La más emblemática de todas estas actuaciones fue la finalización de la *catedral de Colonia* (1824-1880), convertida en todo un símbolo de la nación alemana, del sentimiento religioso y la recuperación de la arquitectura gótica. Los grandes teóricos del *neogótico* (Agustus W. Pugin, John Ruskin y Eugene-Emanuel Viollet le Duc) admiraban ante todo las formas del racionalismo constructivo que acabaría influyendo muy poderosamente en los ingenieros y arquitectos más avanzados de finales del siglo XIX. Pero no todo el Romanticismo supone un esfuerzo de liberación de la realidad más inmediata. Precisamente el más avanzado desde e! punto de vista ideológico, el ejemplificado sobre todo en los grandes pintores franceses del momento, se caracteriza por saber unir la sugestión que les causan otros paisajes y épocas con la preocupación por el mundo que les rodea.

Síntesis del conflicto Ingres-Delacroix

El culto al sentido que en la primera mitad del siglo XVIII tenía como marco el amor galante y el juego de relaciones hombre-mujer perfectamente captado por Watteau, en la segunda mitad del siglo centra su atención en los temas familiares, desde donde se irá deslizando hacia un sentimiento comunitario patriótico al compás de la radicalización emocional revolucionaria.

El arte recoge esa inquietud. La pasión comunitaria revolucionaria dio lugar al estilo neoclásico, oficializado por Napoleón, aunque con tintes románticos por la época turbulenta que se vivió. Sin embargo, era tal el prestigio del "Gran corso" que frenó la aparición de los sentimientos individuales románticos.

Pero el Romanticismo iba tomando cuerpo a medida que discurría la revolución. La década de 1820 va a representar la radicalización de las dos tendencias al presentarse el Romanticismo como el estilo progresista frente al clasicismo conservador.

Con la caída del Imperio Napoleónico, David, el patriarca del neoclásico, se vio obligado a emigrar, pues eran épocas de furiosa agresión romántica. Ingres regresa a Francia para ponerse al frente de la Academia desde donde impondrá una dictadura férrea contra los artistas románticos a los que califica de " invasión de los bárbaros". Delacroix, como líder del movimiento innovador, sufrió las consecuencias.

Si para Ingres el arte debe mostrar la perfección al estilo griego, donde se plasman los valores esenciales descubiertos por el intelecto, para Delacroix debe primar la imaginación a través de la cual aflora el sentimiento que permite vivir la vida con pasión e intensidad. Intelecto y emoción eran las dos posturas en litigio, que requerían un lugar de encuentro.

Ingres (1780 -1867)

Jean Auguste Dominique Ingres inició su formación en el taller de David para luego trasladarse a Italia donde estudió el arte clásico y renacentista. Con ese bagaje crea un estilo original y racional inspirado en el arte griego, cuyos temas preferidos son desnudos femeninos elaborados con un dibujo perfecto y una paleta reducida que por sus incorrecciones anatómicas tienen cierto sabor anticlásico, lo que le distancia de David.

La razón se debe a un cambio de planteamiento: si en éste primaba el contenido ético-político, en Ingres dominan los valores estéticos de la línea que determina imágenes ideales aunque no perfectas. Terminada la guerra se trasladará a Francia, poniéndose al frente de la Academia desde donde emprenderá una dura campaña contra los romanticistas lidereados por Delacroix.

Durante la estancia italiana inició la serie de bañistas que nos sorprende por la libertad de interpretación clasicista, las desproporciones anatómicas y el juego de líneas que marcan amplios contornos suaves. En *La gran Bañista* plasma la intimidad y timidez de la escena al presentar el personaje de espaldas. La luz modela un cuerpo sensual sin huesos, de contornos limpios sin ángulos. La multiplicación de obras con la misma temática prueba su insistencia en el logro de la belleza ideal.

Ingres fue un excelente retratista que supo captar magistralmente la psicología de los personajes, entre los cuales se destacan *Madame Devancay*, *Señorita Riviere*, *Baronesa de Rothschild*, *Napoleón*, etcétera.

A sus 84 años sus veleidades eróticas aún no han cesado. A partir de las imágenes descritas por la esposa de un diplomático realiza el *Año turco*, obra en la que una vez más transgrede la ortodoxia académica con incorrecciones en la perspectiva y en las formas.

El academicismo en Ingres

Ingres no es un pintor romántico. Aunque el grueso fundamental de su carrera se desarrollara en el periodo dominado por el romanticismo, su forma de entender la pintura, a partir del dibujo y de la preocupación por el estudio del cuerpo humano, le aleja de él. Ingres es, ante todo, el gran maestro del **academicismo**.

Nacido un año antes que Géricault, falleció cuatro más tarde que Delacroix. Sin embargo, y pese a que se formó en los mismos círculos neoclasicistas que los pintores románticos, su pintura evolucionó en una dirección personal. Ingres es un pintor puro. No le interesa el componente ideológico reivindicativo. No se siente fascinado por la Antigüedad. Lo que le preocupa es la imagen de las cosas y su representación. Este concepto de la pintura, entendida sobre todo como mirada, es lo que Renoir y Cezanne admiraron en Ingres.

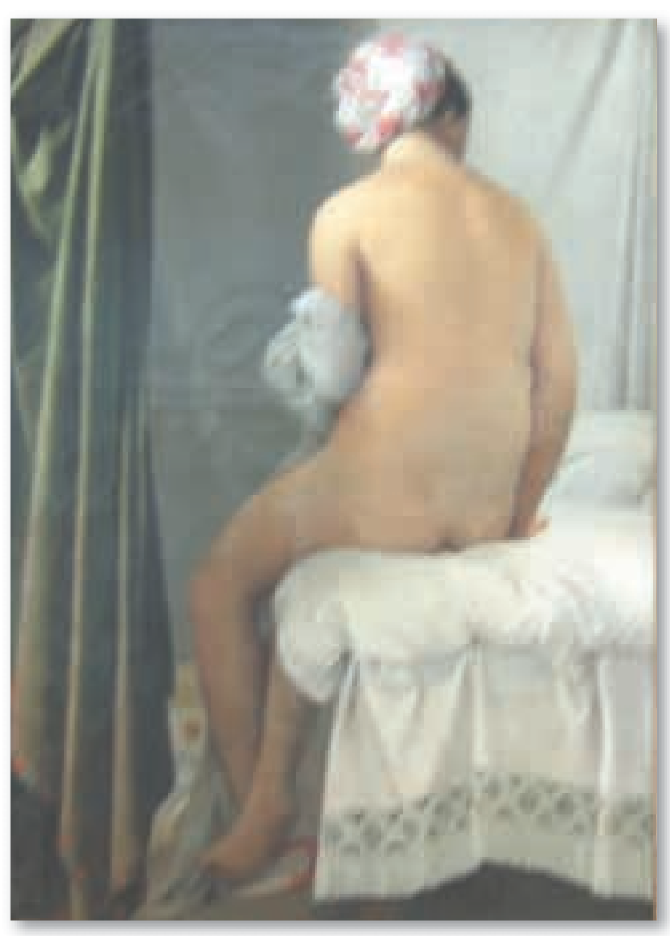
El baño turco



El baño turco, Ingres.

El baño turco, obra de vejez, constituye un magnífico ejemplo de la concepción pictórica de Ingres y el compendio de toda su carrera. Resuelto como un tondo de resonancias clásicas, el cuadro es la excusa perfecta para tratar con minuciosidad el gran tema de su pintura: el desnudo femenino. Las figuras, inmersas en un ambiente oriental de evidente sabor romántico, se confunden entre sí para formar un complejo y sinuoso arabesco. Hay una fuerte carga de sensualidad potenciada por la atmósfera, cálida y vaporosa, y por el contraste de los cuerpos pálidos con las escasas notas de color intenso.

Sobre el conjunto de las figuras, en primer término, se destaca una mujer tañendo un instrumento musical. Es una reaparición, casi exacta, de *La bañista de Valpincon*, pintada por Ingres cincuenta y cuatro años antes. Se trata de la prueba más evidente de la coherencia y continuidad de su pintura.



La bañista de Valpincon, Ingres.

Un último aspecto que caracteriza la pintura de Ingres es el de las deformaciones anatómicas. Sus figuras, al igual que las de algunos grandes maestros del **Renacimiento** italiano, se adaptan fisicamente a las necesidades compositivas hasta tal punto que sus miembros, vistos por separado, parecen forzados o fuera de escala. En su momento esto le provocó serias críticas a cuadros como *La gran olalisca* (1814), pero también habría de ejercer una gran influencia posterior en pintores como Picasso.

Delacroix (1789 -1863)

La Revolución Francesa implicó un cambio en el concepto de mundo y hombre que dará lugar al romanticismo. La nueva burguesía necesita de nuevas formas artísticas acordes con su

ideología. El Romanticismo apuesta por la libertad y la dignificación del hombre frente a cualquier autoritarismo, pero paradójicamente se olvida del hombre en general a favor del hombre individual que ahora pierde el soporte exterior para quedarse sólo consigo mismo.

Al desconfiar de la razón por su incapacidad para crear un mundo justo, el hombre se refugia en su yo íntimo y en su sensibilidad, con lo cual surge una cultura de sentimientos que se manifiesta de una forma irreflexiva. Se llora ante la situación desesperada de las clases marginales, pero no se dan soluciones. En conclusión, el Romanticismo es el descubrimiento del valor y la dimensión del sentimiento individual de todo ser humano, el cual adquiere tanta fuerza real como el propio mundo exterior.

Neoclasicismo y Romanticismo, con bases artísticas distintas, se ensarzaron en una dura polémica. Si los primeros propugnaban la primacía del dibujo, la sumisión a los cánones clásicos y la elegancia, el segundo hará del color, la libertad del artista y la fuerza expresiva la esencia de la pintura.

Delacroix es el pintor más representativo del Romanticismo francés. Sus obras están inspiradas en lecturas fantásticas, literarias e históricas, que le sirven de excusa para hacer alarde de un rico cromatismo, hasta el punto de convertirse en parte esencial de la obra por encima del tema. Llega a concebir "armonías" polícromas con tonalidades fuertes y marcados contrastes, que potencian la expresividad de la obra. Esa fogosidad del color nos deja entrever la influencia de las obras de Rubens, Rafael y venecianos expuestos en el Louvre. Al contrario de los neoclásicos, el gris es desterrado de su rica paleta por su proximidad a la escultura.

En 1822 pinta la *Barca de Dante*, que parece inspirada en *Los náufragos de la Medusa*, de Gericault. Con un colorido vigoroso y crudo presenta a Dante y Virgilio en la barca, rodeados por los condenados que tratan inútilmente de asirse a ella, uno de los cuales recuerda al esclavo de Miguel Ángel.

La polémica entre los "antiguos y modernos" se inicia en 1824 con la presentación de *La matanza de Quíos*, que recuerda la obra de Gros. Recoge el tema contemporáneo de la matanza turca de esta población que lucha por su independencia. Aquí no hay héroe, sino un pueblo maltratado, esparcido por un desolado paisaje, acorde con los hechos, donde yacen personajes carentes de espontaneidad. Delacroix abre una ventana al acontecimiento desde donde contemplamos un fragmento de la tragedia que continúa fuera de la obra.

Este cuadro inaugura la serie de tres masacres en las que pretende mostrar la cara negativa de la guerra en consonancia con la obra de Goya. La segunda es la *Muerte de Sardanápalo*, que antes de entregarse a sus enemigos decide el asesinato de sus esposas. En el centro, el rey asirio contempla impasible el espectáculo. Terror, sadismo, sensualidad se hallan reunidos en un fastuoso ambiente de color cálido y movimiento, que sugieren sangre y fuego. Esta obra fue rechazada por el Salón de 1828 bajo el argumento del desorden compositivo y las incorrecciones de perspectiva. La tercera es *La toma de Constantinopla por los cruzados*, donde no hay punto fijo donde centrar la atención. Al estilo del decorativismo veneciano sitúa varias escenas sobre un fondo oscurecido por el humo de los saqueos. Las tres masacres no lograron satisfacer a público.

La revolución de 1830 le inspira en *La libertad guiando al pueblo*, obra en la cual se declara abiertamente su partidario. Dispone la escena en una composición piramidal dirigida hacia el expectador, como requiriendo su participación. La libertad la encarna una mujer en sentido alegórico con fusil y bandera.

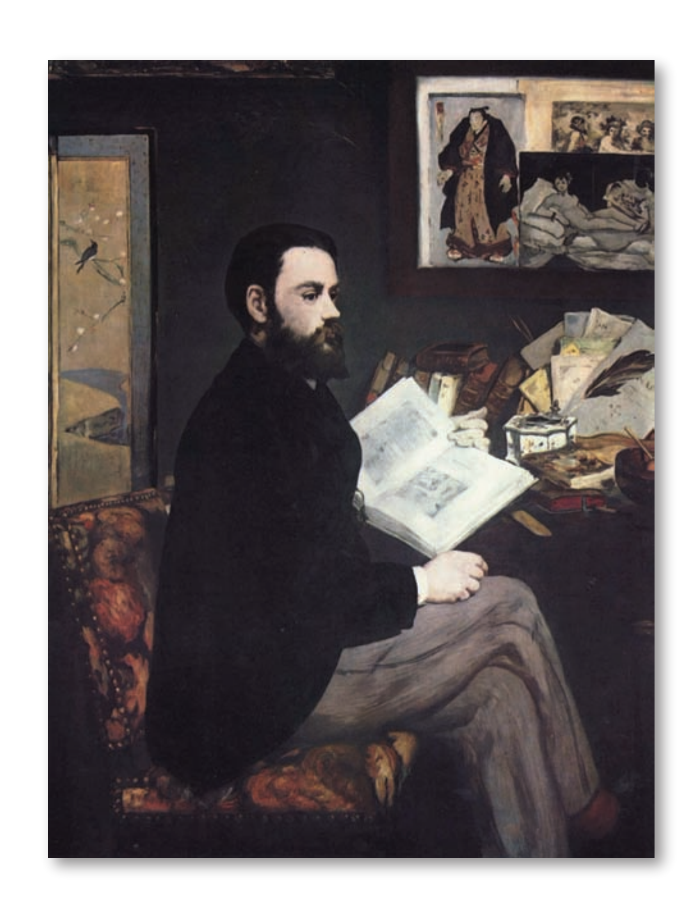


La Libertad guiando al pueblo, Eugene Delacroix.

Su viaje a Marruecos en 1832 afectará su estilo. La temática se hace más "agradable" y el colorido deviene más luminoso, rojizo y expresivo. El exotismo y la libertad compositiva de *Las mujeres de Argel* influirán en Matisse, Manet y Coubert. Su pasión sentimental le llevó a practicar la temática religiosa en *Cristo caminando sobre las aguas*.

UNIDAD VII

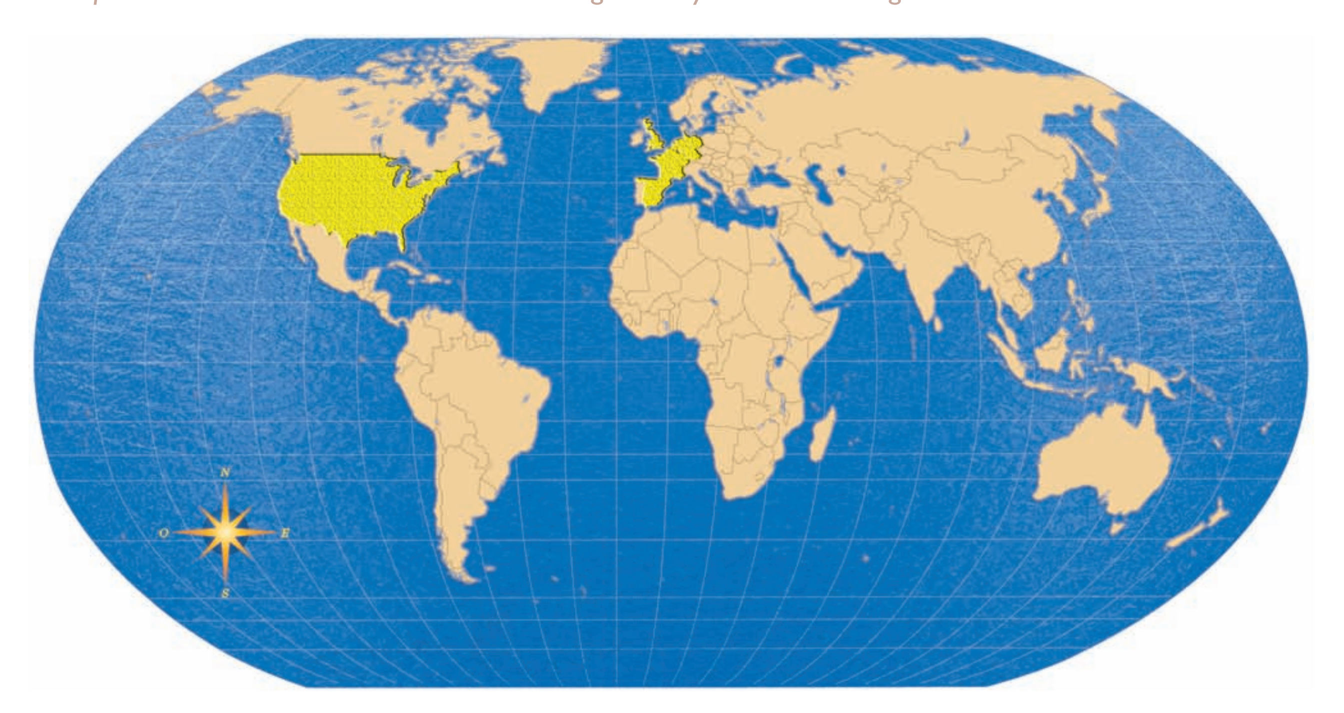
El arte en los siglos xix y xx





Ubicación geográfica

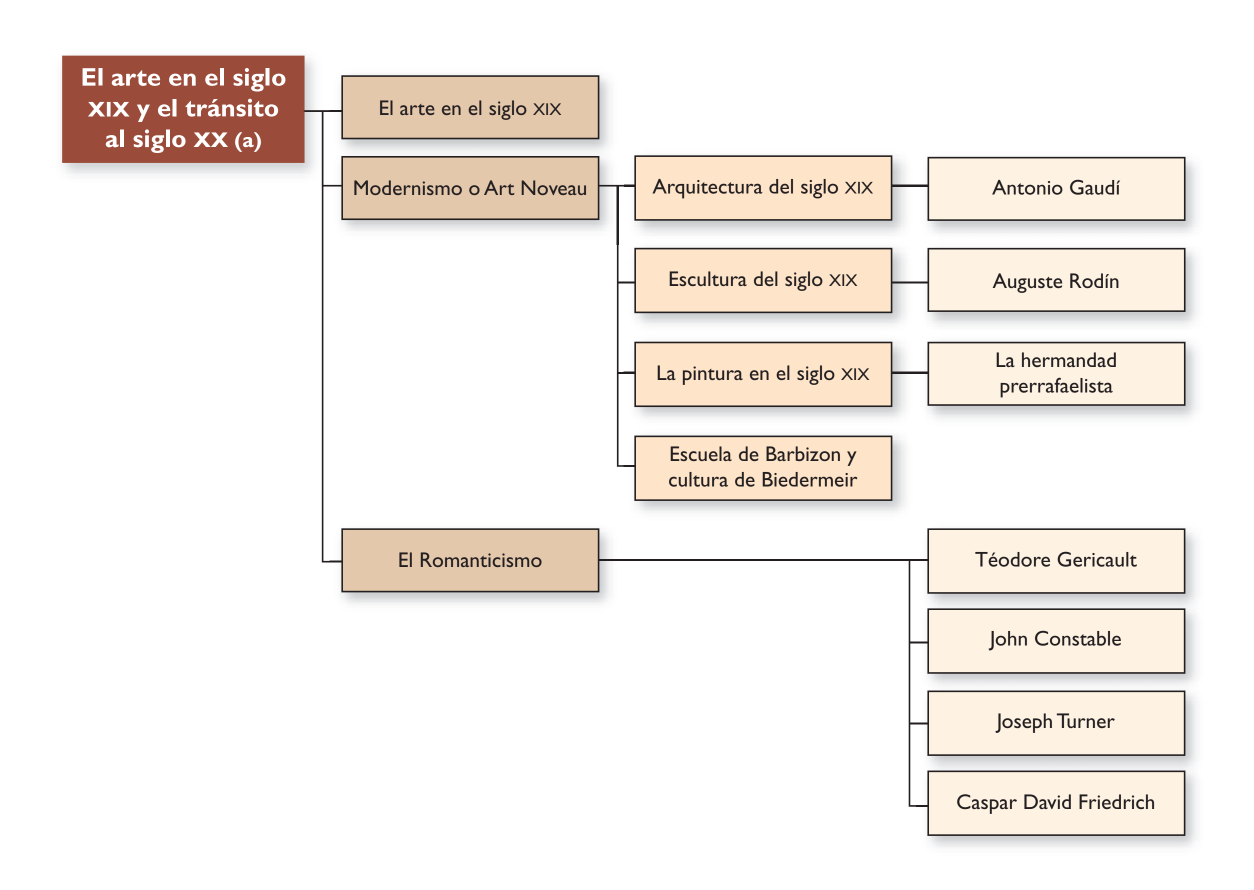
Capítulo 21
Principales zonas de desarrollo del arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX



Capítulo 21

El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX





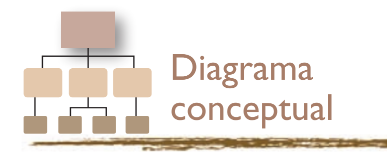
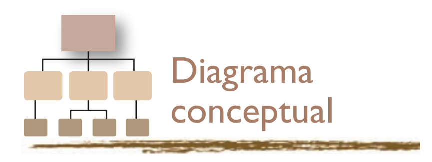


Diagrama conceptual

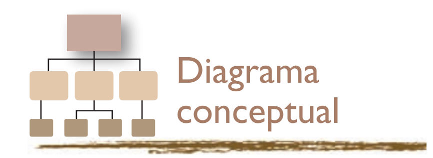
El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX (b)

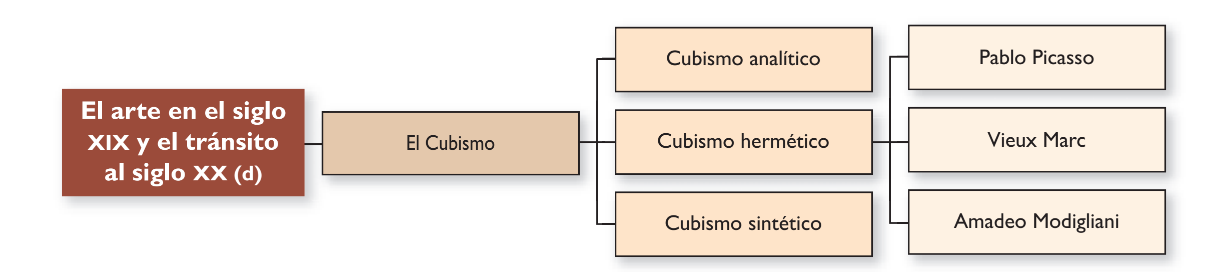
- El Realismo
  - Gustave Courbet
  - Honoré Daumier
  - Jean Francois Millet
- El Impresionismo
  - El Impresionismo clásico
    - Édouard Manet
    - Edgar Degas
    - Pierre Auguste Renoir
    - Joaquín Sorolla
  - El Impresionismo paisajista
    - Claude Monet
    - Alfred Sisley
    - Camille Pisarro



El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX (c)

- El postimpresionismo y el inicio de la pintura moderna:
  - Paul Cézanne
  - Vincent van Gogh
  - Paul Gauguin
  - Georges Seurat
  - Paul Signac
  - Henri de Toulouse-Lautrec
- Evolución de las artes figurativas en la primera mitad del siglo XX
- Fauvismo
  - Matisse
- Expresionismo
  - Edvard Munch
  - Kirchner
  - Roualt
  - Kandinsky


Diagrama conceptual


El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX (d)
El Cubismo
Cubismo analítico
Cubismo hermético
Cubismo sintético
Pablo Picasso
Vieux Marc
Amadeo Modigliani



El arte en el siglo XIX

El movimiento revolucionario de 1848 y la expansión de la Revolución Industrial dieron un vuelco importante a la vida social, económica y política de Europa.

Si los progresos de la ciencia y la industria llenaron de esperanza el futuro de la humanidad, sus repercusiones sobre el proletariado provocaron inquietud.

Esta realidad suscitaba un arte diferente al neoclásico conservador, al cual ya se había opuesto el romanticismo estimulado por las épicas aventuras napoleónicas. Con el advenimiento de la restauración, los valores ideológicos revolucionarios son sustituidos por el culto al dinero y a una moral mezquina.

Frustrado, el espíritu revolucionario no encuentra más salida que la ensoñación interior, y da rienda suelta a la imaginación como forma de escapar a las exigencias del ser interior. Pero en estos momentos la ciencia y la filosofía rinden culto al hecho. Auguste Comte dice que "no hay más conocimientos reales que aquellos que descansan sobre hechos observados". Las letras y el arte no tardaron en hacer lo suyo. Frente a la realidad interior, la exterior se imponía con fuerza y la razón de esos cambios la hallamos en los dos modos de conocimiento imperantes. Grecia fundó su método de conocimiento de la realidad en las leyes de la lógica, mediante la diferenciación de objeto y sujeto. En Oriente rige el método prelógico, en el que el sujeto y el objeto están ligados entre sí por las relaciones de simpatía y antipatía. El conocimiento se produce por fusión con lo que se intenta conocer. El primero pasará de Grecia a Roma convirtiéndose en la base del conocimiento occidental. El segundo nos llegará a través del cristianismo.

Con Descartes el conocimiento animista parecía agotado, y frente a la astrología surgía la astronomía. Esta incompatibilidad se resuelve momentáneamente: se reserva el conocimiento lógico para la ciencia y el artístico para las letras y las artes, como muestra el romanticismo.



Modernismo o *Art Noveau*

Paralelamente al funcionalismo de la Escuela de Chicago y los ensayos en pos de una arquitectura moderna surge en Europa, a mediados del siglo XIX, un movimiento artístico llamado *Arts & Crafts* que pretende revalorizar el trabajo creativo y artesanal frente a la deshumanización y estandarización a que se ha visto sometido el arte como consecuencia de su vinculación con la producción industrial, haciéndose eco de las corrientes disidentes en contra de lo que algunos llaman progreso. Este movimiento contempla el retorno a la artesanía como forma de liberar al hombre de la tiranía de la máquina. El artista debe esforzarse por adornar de formas bellas y originales la vida cotidiana del ciudadano y acercar las artes mayores a las menores.

Sus seguidores huyen de cualquier estilo definido y atienden a la utilidad práctica de la vivienda. Su aspecto exterior es consecuencia de la creación de los volúmenes necesarios para cumplir sus funciones interiores, por lo que si las necesidades varían debe ser posible realizar remodelaciones. En ese sentido, la organización del espacio interior queda determinada por una nueva concepción familiar. La estructuración de la vivienda en torno al pasillo permite respetar el derecho a la intimidad de cada miembro de la familia. Además, va a servir de nexo entre las tres partes de la residencia formada por las salas de estar, los dormitorios y las zonas sucias compuestas por cocina y aseos. Su disposición y orientación estará en función de su papel familiar. Por otra parte, la infancia deja de ser concebida como una carga para convertirse en parte importante del núcleo familiar, por lo cual se le destinan unas habitaciones especiales bien acondicionadas y decoradas a su gusto.

El representante más interesante de esta corriente es *William Morris*, promotor de Arts and Crafts (Artes y Oficios). Próximo a planteamientos socialistas, quiso hacer una arquitectura digna para el pueblo, pero su elaboración artesanal y la calidad de los materiales reservó su disfrute a la burguesía,



No olvides que...

- En el siglo XIX aparece el Romanticismo en el más amplio sentido, con su gusto por lo pintoresco, lo anecdótico y lo legendario.
- Se experimenta un progreso técnico que plantea nuevos problemas a los que hay que dar soluciones. Por ejemplo, el ferrocarril supone la construcción de puentes y estaciones.
- La definitiva preponderancia de la burguesía y el desarrollo de una conciencia crítica llevó a los artistas a interesarse por la realidad. Así, como reacción al Romanticismo surgió el Realismo.

que la acogió con entusiasmo y facilitó su difusión en los nuevos proyectos urbanísticos de ciudad-jardín, que perseguían la creación de núcleos urbanos, agradables y asociadas con la naturaleza.

Como ejemplo de esta corriente podemos mencionar la Red House, de Philip Webb, donde se crea un ambiente interno muy acogedor al acercar las artes mayores a las menores (grabado, dibujo) representadas en la decoración de las paredes mediante papeles pintados, para cuya fabricación Morris fundó una industria.

A finales del siglo xix se dan las condiciones necesarias para que la arquitectura europea salga del estancamiento en la que la había sumido el historicismo. El cansancio del eclecticismo, el interés por la funcionalidad del espacio interior y por el diseño de los Arts and Crafts, la popularización de los nuevos materiales y la ruptura con el pasado como muestra la pintura están en la base de la nueva arquitectura, que recibirá una denominación diferente según los países. En Bélgica "Art Noveau", en Austria "Secesión", en Italia "Liberty", en España "Modernismo".

En estos momentos el panorama artístico español es desalentador, pues sólo Cataluña merece recordarse. Su evolución económica ha dado origen a una dinámica burguesía industrial cuyos objetivos son distintos de los que abandera la burguesía castellana y tradicional. Junto con la burguesía catalana se situarán los intelectuales con un programa renovador que aspira a engrandecer Cataluña y acercarla a Europa. Las diferencias con Madrid la conducirán en lo cultural a la Renaixenca, en lo político al nacionalismo y en lo artístico al modernismo, cuya gran figura es Antoni Gaudí.

El palacio de cristal

En 1851 se celebró en el Hyde Park de Londres la primera Exposición Universal. Para acogerla era preciso crear un espacio cerrado y luminoso de un volumen enorme que fuera, a la vez, económico y de rápida construcción. Sólo el hierro podía resolver estos problemas, y un experto en la construcción de grandes invernaderos fue el encargado de proyectar y levantar el palacio: Joseph Pastón (1801-1865).

La construcción, de nada menos que 600 metros de largo, tenía planta basilical de cinco naves con crucero central abovedado. Se trataba de una solución genial; amplísima, luminosa y adecuada tanto a su función como a los materiales que habían intervenido en su construcción, el hierro y el vidrio. Además, Pastón concibió el edificio a partir de piezas prefabricadas que, trasladadas al pie de la obra, eran montadas en el lugar.

Pastón demostró, en buena parte, las enormes posibilidades constructivas del hierro y cómo aprovecharlas. Su influencia se extendió por toda Europa. Les Halles de París, de Víctor Baltard (1805-1874), y la estación ferroviaria de Saint Pancras, en Londres, de George Gilbert Scout y W. H. Barlow, son dos magníficos ejemplos.



El Palacio de Cristal.

Arquitectura del siglo xix

Las guerras napoleónicas habían despertado el patriotismo de los pueblos europeos que ahora buscan en su pasado las bases definitorias de su arte. En la arquitectura, las obras góticas, románicas y clásicas servirán de modelo de las nuevas construcciones.

Inglaterra se sitúa a la cabeza: Charles Barry diseña el Parlamento de Westminster, siguiendo el modelo del perpendicular inglés.

En Francia se observa una gran inquietud por restaurar antiguos edificios góticos (Notre Dame de París) y utilizar los estilos medievales con cierto eclecticismo. Sin embargo, las obras más interesantes son el Teatro de la Ópera de París, realizada por Charles Garnier (1825-1898) y el Sacré Coeur de Perigeux. En urbanismo, Deschamps crea en París el boulevard y la plaza radial.



Teatro de la ópera de París.

En Alemania, el neogótico tiene una gran acogida. Se pone fin a la catedral de Colonia. Von Gärtner proyecta la Biblioteca de Munich, que se inspira en los palacios italianos del siglo XV. Así se crea un arte ecléctico con influencias renacentistas (Reichstag de Berlín, Galería de Pintura de Dresde).

En Italia, las manifestaciones son más tardías, y de entre ellas se destaca el monumento a Víctor Manuel II en Roma, en mármol y con una concepción clásica a modo de altar helenístico con gran escalinata.

Esta corriente historicista, que pretende revivir estilos anteriores, parecía desinteresarse de los cambios que produjo la Revolución Industrial, pero en realidad sus avances técnicos están presentes en la obra. Si la *Historia del arte de la Antigüedad*, de Winckelmann, aportaba a los arquitectos un fundamento racional de los estilos del pasado, tuvieron que aprender a aplicarlos con los nuevos materiales, de modo que poco a poco se fue difundiendo lo decorativo, sumido en la tradición, y lo estructural, influido por los cambios técnicos. Estas impresionantes obras historicistas que nos parecen fuera de contexto, llevaban en sí el germen revolucionario.

Si el pasado se dejó sentir sobre las construcciones arquitectónicas, desde fines del siglo XVIII la arquitectura inició una importante transformación que dará lugar a la revolución modernista. Con el puente de hierro sobre el Severn, de Abraham Darbi, en Inglaterra nacía la nueva arquitectura, pero no va a ser este país el que la promocione, sino Francia, donde junto a la corriente historicista florece un movimiento que intenta dar al siglo XIX una arquitectura que sea original. Viollet-le-Duc habla del deber que incumbe al arte ser "expresión de la civilización". La nueva arquitectura será determinada por los adelantos técnicos y los nuevos materiales, que provocan un cambio de gusto hacia la simplificación, el desnudismo y la utilidad.

La sociedad industrial moderna planteaba problemas arquitectónicos que los arquitectos difícilmente podían solucionar. Las estaciones ferroviarias, las grandes naves industriales, los puentes y los grandes bloques de viviendas creaban problemas técnicos que sólo el ingeniero podía resolver. Mientras los arquitectos cursaban sus estudios junto con otros artistas en anquilosadas academias, los ingenieros lo hacían en universidades técnicas. Los primeros detestaban a los ingenieros y su progreso industrial, considerándolos incapaces de tener imaginación artística. Éstos hacían lo propio con los arquitectos, a los cuales tildaban de vivir anclados en el pasado.

En esta polémica subyacen dos modelos de arquitectura: la del arquitecto y la del ingeniero. El primero prefiere las composiciones estáticas con formas geométricas simples que mantienen una relación proporcional entre ellas. El segundo prefiere las composiciones dinámicas con formas de curvas que permitan crear amplios espacios y resolver los problemas tectónicos. La solución requerirá primero la colaboración arquitecto-ingeniero, como en la Sala de Máquinas de París, y luego una mayor formación técnica del arquitecto.

Las primeras construcciones que se liberan de la tradición fueron los puentes. En Inglaterra, Brunel levanta un puente colgante de hierro sobre el río Avón. Francia da un salto y aplica los nuevos materiales en estaciones ferroviarias, pero conserva la fachada de albañilería.

Labrouse fue uno de los primeros arquitectos en darse cuenta de las posibilidades estéticas del hierro. En su Biblioteca Nacional incluyó una enorme sala de lectura iluminada a través de cúpulas de cristal sostenidas por 16 ligeras columnas. Pese a dejar toda la estructura al descubierto, el conjunto resulta sugestivo. Lentamente el hierro va ganando la batalla a los materiales tradicionales, sobre todo gracias a las Exposiciones Universales, las cuales requerían de enormes espacios capaces de contener productos, maquinaria y visitantes, sólo posibles de construir con los nuevos materiales. Los países se lanzan a una nueva carrera desenfrenada por presentar sus inventos en ambientes arquitectónicamente revolucionarios. En especial, el país anfitrión pretende hacer de ellas un arma propagandística. Las obras más significativas de esa época son: La Galería de Máquinas, de Dutert y Contamin, La Torre Eiffel de la exposición de París de 1889 y el Palacio de Cristal, de Patxon, de la Exposición de Londres de 1850.



Torre Eiffel.

La *Galería de máquinas* ofrecía todo un récord en materia de abovedamiento, ya que el edificio era un inmenso espacio acristalado sostenido por unos arcos de 115 m de luz. *La Torre Eiffel* era una obra prefabricada, calculada con tal precisión que sus piezas ajustaban perfectamente. Su finalidad era mostrar su propia estructura, impresionar por la armonía de las líneas. Se iniciaba la carrera por la altura. Por su parte, *El palacio de cristal* fue realizado exclusivamente con piezas prefabricadas de hierro y cristal. Constaba de una nave central más elevada que las cuatro laterales y un transepto aún más alto cubierto por una bóveda de cañón. El hierro constituía su estructura y el vidrio cerraba su espacio, lo que daba luminosidad al interior, permitiendo crear un espacio inédito.



No olvides que...

- A lo largo del siglo XIX, la arquitectura presentó dos tendencias principales: la arquitectura de las formas, o arquitectura-arte, llamada **arquitectura historicista**, y la arquitectura de la función, o arquitectura-ingeniería, llamada **arquitectura de los nuevos materiales**.
- A finales del siglo XIX un nuevo estilo, no exclusivamente arquitectónico, crea un lenguaje que abarca todos los campos de la producción artística: el **Modernismo**.

La nueva arquitectura animada por el funcionalismo lentamente fue enterrando el pasado, desprendiéndose del esteticismo tradicional y creando un nuevo estilo, acorde a las nuevas circunstancias.

La utilización de los nuevos materiales no fue difícil. Asociadas al mundo de la máquina, las revoluciones industrial y arquitectónica van parejas, pero para los artistas significaba ver arrollada la humanidad por la máquina, frente a cuya deshumanización oponían una arquitectura de sentimiento.

A partir de mediados del siglo xix la edificación en hierro entra en decadencia. La flexibilidad de este material rompía los vidrios, incluso, las posibilidades de destrucción causadas por incendios aumentaban. El descubrimiento del hormigón en 1849 por Monier abre nuevos horizontes.

El hormigón armado reemplaza el hierro. Su mejor precio, maleabilidad y su menor dilatación lo convierten en material ideal. Con él se construyen esqueletos de edificios soportados por delgados pilares que delimitan espacios vanos. La pared pierde su carácter sustentante para servir sólo de relleno. Esta arquitectura es, probablemente, la que alcanza mayor difusión internacional. En ella se destaca el fuerte impulso para lograr construcciones más altas en la carrera por la altura y las formas atrevidas. En cuanto a la altura, la Escuela de Chicago, llevó la delantera.

España también se suma a la corriente modernista de la arquitectura de hierro. Las principales ciudades levantaron edificios públicos con los nuevos materiales que simbolizan la aceptación del progreso. El mercado de Borne, en Barcelona, la Estación de Atocha y el Palacio de Cristal del Retiro, en Madrid, son ejemplos de ello. En Valencia, la arquitectura del hierro arraiga con cierto retraso cuando el modernismo ya ha hecho su aparición, por lo que ambos factores se incrustan y se confunden, como es el caso de la estación del Norte y de los mercados Central y de Colón.



No olvides que...

- La arquitectura del siglo XIX es historicista, ya que resurgen estilos como el gótico, ya que algunos arquitectos consideraban la gótica como una técnica perfecta, lo que les llevó a acentuar la verticalidad de sus obras.
- Es la arquitectura de los nuevos materiales, debido a que la ingeniería aporta nuevos materiales como el hierro, el hormigón y el cristal, que permite eliminar paredes, distribuir espacios con mayor libertad y llevar a cabo construcciones más rápidas y baratas.
- La arquitectura modernista emplea materiales tradicionales y nuevos con sentidos tanto decorativos como constructivos. Los muros forman un modelado plástico y sinuoso de formas caprichosas que imitan a la naturaleza. Los soportes son columnas con aspecto de tallos vegetales; las cubiertas suelen ser metálicas, semejantes a las que emplean los ingenieros en las fábricas o las estaciones, y se emplean revestimientos de vidrio coloreado.
- La decoración es fundamental y se basa en líneas ondulantes y asimétricas. El espacio interno es diáfano, con un interés especial por la luz. El espacio externo se trata con gran libertad de volúmenes mostrando también gran dinamismo y ligereza.

Antonio Gaudí (1852 -1926)

Es el más importante de los arquitectos modernistas españoles. Su arte es creativo y totalizante, por lo que ha rebasado

fronteras. Si bien sus primeras obras se desarrollan bajo la influencia del Historicismo, a partir de 1900 comienza a interesarse por las formas orgánicas e inicia así el periodo más creativo de su carrera.

Si la arquitectura de Doménechi Montaner se caracteriza por la disociación entre la estructuración del espacio y su decoración, Gaudí funde ambos aspectos en una concepción unitaria. Sus principales obras están vinculadas con su mecenas Güell y Barcelona.

En sus planteamientos artísticos mezcla el pasado con el presente, hace convivir materiales tradicionales y modernos, dota a los elementos arquitectónicos tradicionales de un nuevo significado, manipula con libertad los estilos medievales. En su desarrollo se destacan claramente dos etapas, la de juventud y la de plenitud.

Etapa de juventud (1878 -1892)

Se siente atraído por el arte medieval con influencia mudéjar. La Casa Vicens y el Palacio Güell son muestra de ello, donde se destacan el uso del ladrillo, la policromía de los azulejos y los motivos decorativos. De influencia gótica es el Palacio Episcopal de Astorga y la Casa de los Botines, de León. Poco dado a someterse a patrones juega artísticamente con este estilo. Su interés por la naturaleza y por insertar el edificio en su entorno le llevan al uso del granito y la pizarra, muy abundantes en la zona.

Etapa de plenitud (1892 -1914)

Coincide con un gran desarrollo de la arquitectura europea. Sus fachadas empiezan a moverse como seres animados. Sus formas parecen extraídas de la propia naturaleza. Su religiosidad también queda patente en obras tan singulares como la obra de la capilla de la Colonia Güell, donde ofrece una planta estrellada.

En la Casa de Batlló dispone de una estructura orgánica articulada. Las primeras plantas representan una estructura abierta sostenida por columnas a modo de árboles y ventanales de forma ondulante. Los pisos superiores muestran

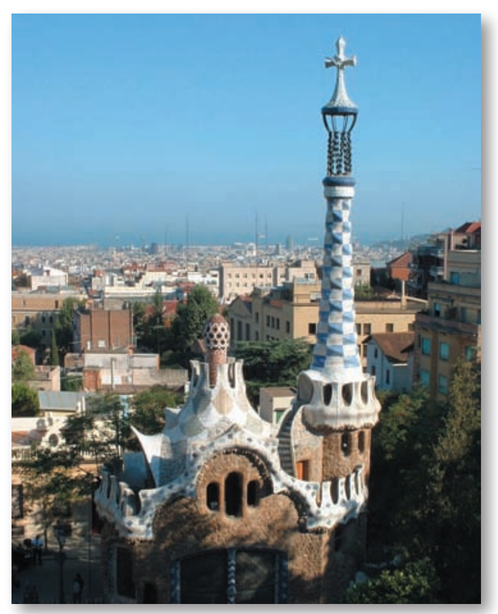


El Palacio Episcopal de Astorga, Gaudí.

La Casa Batlló, Gaudí.

balcones en forma de antifaz de hierro colado. La fachada está revestida de fragmentos de cristal y porcelana que provocan efectos luminosos; el edificio remata en torres cilíndricas con capitel bulboso que sostienen una cruz y una decoración en forma de dragón muy querida durante su primera época.

En la casa de Milá (La Pedrera) presenta rasgos surrealistas y expresionistas. Su interés por la naturaleza le lleva a concebir este edificio como un dinámico acantilado agujereado. Este planteamiento cambia en El Parque Güell, donde la naturaleza se hace arquitectura, llegando en esa tendencia al paroxismo. Aquí hace alarde de una portentosa imaginación aplicada a la urbanización de lo que tenía que ser una ciudad jardín. Se adapta a la topografía accidentada a través de la construcción de pilares inclinados que recuerdan árboles y columnas protodóricas. En los pabellones de entrada utiliza cubierta y planta curva, de geometría compleja y recubrimiento cerámico. En esta obra se utilizó por primera vez el hormigón armado.



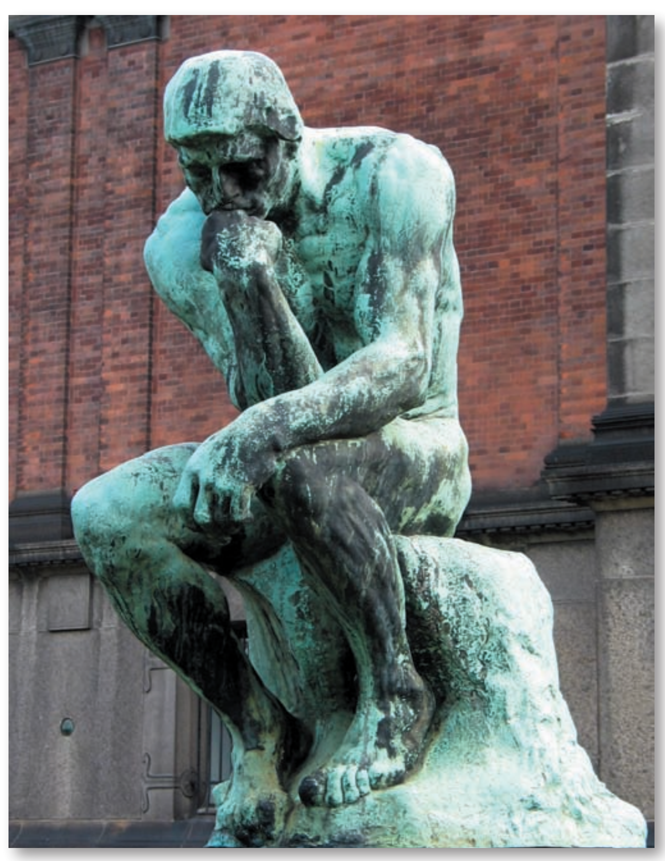
El Parque Güell, Gaudí.

La Sagrada Familia

Es la obra cumbre de Gaudí, a la que dedicó de manera obsesiva toda su vida. Se hizo cargo en 1883 y trabajó en ella hasta su muerte, en 1926. Muestra fuerte influencia gótica. A pesar de que sólo se llevó a cabo durante su vida una pequeña parte del proyecto, la llamada Fachada del Nacimiento es el conjunto más impresionante. El interior constituye un enorme bosque de columnas que se ramifican en la parte superior.



Templo La Sagrada Familia, Gaudí.



El pensador, Rodín.

Escultura del siglo XIX

El escultor más relevante del siglo XIX, debido a la revisión que lleva a cabo de la escultura, es **Auguste Rodín**.

Auguste Rodín (1840 -1917)

Es de los escultores más importantes de la historia del arte y el más valorado desde Bernini. Concibe lo **inacabado** como una parte esencial de la realidad y la obra. Hace un estudio nuevo de las esculturas medieval y renacentista. Recrea el lenguaje escultórico, aportando una nueva valoración a la superficie, el espacio, la textura y el volumen. A veces elimina algunas partes del cuerpo para lograr una mayor **expresividad**. Destacan entre sus obras fundamentales: *La edad del bronce*, *El beso*, *El pensador*, *Las ciudades de Calais*.



El beso, Rodín,

La pintura en el siglo XIX

A mediados del siglo XIX parece que la ciencia toma a su cargo el porvenir de la humanidad y la solución de los problemas del proletariado surgido de la Revolución Industrial, que exigen al arte la sumisión a la observación objetiva, lo cual da lugar al realismo pictórico que deriva en impresionismo al someterlo al escrúpulo científico. Pues si el conocimiento se realiza a través de las sensaciones y no del objeto, hay que hablar de una realidad óptica de éste, lo que para nosotros es una equivalencia. Esta realidad óptica es exclusivamente material ya que la forma ha sido un aditivo aportado a la razón, modo por el cual se rompe con la tradición clásica donde forma y materia se unen como el cuerpo y el alma.

El realismo es materialista, pero el impresionismo, que quiere ser realista, le daba el golpe de gracia al eliminar forma y materia en un intento de reproducir mejor la irradiación luminosa del objeto, abriéndose así el camino al arte moderno.

Esta decisión estaba apoyada por la ciencia que en sus investigaciones descubría una nueva concepción del átomo, antes materia y ahora energía, en cuyo interior todo está en movimiento. El arte hace suyos los descubrimientos y al comprobar cómo una misma realidad contemplada en momentos distintos provoca impresiones diferentes, entiende que lo real no es la materia o el espacio sino el tiempo, como muestran las catedrales de Monet. De este modo el impresionismo perdía sus lazos con el mundo físico que el realismo había plasmado.

Los avatares del arte nos ayudan a comprender las mutaciones que socavan la sociedad del siglo XIX en su marcha hacia el futuro.

La hermandad prerrafaelista

En 1848, año en que Marx y Engels publican el *Manifiesto Comunista*, una serie de jóvenes artistas ingleses fundan la **Hermandad prerrafaelista** con el objetivo de luchar contra el arte predominante, el propugnado por la *Royal Academy*. En ambos hechos hay un sustrato común de inconformismo ante la sociedad victoriana surgida en la Revolución Industrial.

El origen del movimiento prerrafaelista radica en los principios teóricos defendidos por John Ruskin a partir de 1843, y en la asimilación de la estética de los **Nazarenos ale-**



Trabajo, Ford Madox Brown.

manes, llevada a cabo por Ford Madox Brown (1821-1893) durante su estancia en Roma. Ambos influyeron poderosísimamente en un joven poeta y pintor de origen italiano, *Dante Gabriel Rossetti* (1828-1882), quien se encargará de materializar las ideas de vuelta a la pureza y sencillez de la pintura de los primitivos italianos: Botticelli, Mantenga, Massaccio.

Junto a Rossetti sobresalen otros dos pintores: *William Holman Hunt* (1827-1920) y *John Everett Millais* (1829-1886). Sus obras evidencian gusto por el detalle y la observación de la naturaleza que, sin romper con la visión romántica, apuntan hacia los posteriores planteamientos realistas. Son pinturas de intenso colorido (conseguido gracias a la aplicación del óleo sobre pasta blanca fresca) y cuidado detallismo.

Aunque de vida muy corta, la Hermandad prerrafaelista posee un interés excepcional no sólo por la belleza y la novedad de sus obras sino, sobre todo, porque se constituyó como el primer movimiento organizado, incluso con su propia revista, *The Germ*, para luchar contra la estética oficial representada por la Academia.

Después de 1852 cada uno de sus miembros siguió caminos diferentes, desde un cierto costumbrismo literario en Millais, hasta el simbolismo de Rossetti, quien con *William Morris* (1834-1896) y *Edward Burne Jones* (1833-1898) fundaría la **Segunda alianza prerrafaelista**. De esta manera, y a través fundamentalmente de Morris, el prerrafaelismo acabaría enlazando el movimiento **Arts and Craft** y todo el interesante proceso de renovación del diseño interior.

Escuela de Barbizon y cultura de Biedermeir

Barbizon es un pequeño pueblo de las proximidades de París, cerca del bosque de Fontainebleau. En él se instalaron, a partir de 1830, una serie de pintores que, sin constituir un grupo programático y unitario como la Hermandad prerrafaelista, formaba un conjunto coherente de interés: **la escuela de Barbizon**. Sus protagonistas fueron *Theodore Rousseau* (1812-1867) y *Charles-Francois Daubigny* (1817-1878), aunque por ella pasaron fugazmente otros pintores como Corot o Millet.

Los pintores de la escuela de Barbizon parten de la obra de Constable, que había dejado una profunda huella en el mundo artístico francés. Como él, están interesados en la *vivencia personal del paisaje*, en la identificación del pintor con la naturaleza, y sobre todo, en la captación de los fenómenos meteorológicos más cambiantes: los efectos de una tormenta, la fugacidad de un rayo de sol en el bosque... No hay en ellos ninguna pretensión ética ni ideológica. Sólo la voluntad de representar la magia de un instante irrepetible.

En los territorios germánicos, desde Dinamarca hasta Austria, surge, entre 1815 y 1848, la denominada **cultura Bierdermeier**. Expresión directa de los gustos y aspiraciones de la pequeña burguesía, sobria, culta y emprendedora, en sus cuadros vemos reflejados retratos, escenas hogareñas y paisajes que constituyen su realidad más cotidiana. Sin que falte un filtro idealista, la sencillez de sus imágenes es todo un alegato contra la grandilocuencia de la preponderante aristocracia terrateniente. En las obras de *Ferdinand G. Waldmüler* (1793-1865), *Carl Spitzweg* (1805-1855) y otros muchos pintores del momento, la sencillez temática, formal y técnica nace de la voluntad de reaccionar contra una pintura académica que nada tiene que ver ni con sus gustos ni con sus aspiraciones. Esta voluntaria simplificación de planteamientos le ha granjeado un inmerecido calificativo de pintura menor, cuando lo cierto es que se trata del antecedente inmediato e imprescindible de la posterior escuela realista alemana.

En el siglo XIX encontramos fundamentalmente dos movimientos pictóricos: el **Romanticismo** y el **Realismo**.

El Romanticismo

Este movimiento afecta a todas las manifestaciones de la vida artística y **se opone al clasicismo** dominante. En él predomina el **sentimiento** frente a la razón, lo que lleva a la exaltación de las pasiones y la defensa de la libertad y el patriotismo. Esto implica también una defensa del **individualismo** y la **subjetividad**. Surge así una afirmación de las particularidades históricas: el Nacionalismo. En cuanto a las características formales de la pintura romántica, emplea colores brillantes y fuertes, ya que **el color es un elemento clave**. Recurre al uso de **luces efectistas** y teatrales que **acentúan la expresividad**. Sus temas son muy variados: acontecimientos de la época, revoluciones, guerras, catástrofes, paisajes o retratos.

Los pintores románticos son maestros del color y representan fundamentalmente temas contemporáneos. Los principales exponentes son Jean Auguste Dominique Ingres y Eugéne Delacroix (ya revisados en el capítulo anterior), así como Théodore Gericault, John Constable, Joseph Turner y Caspar David Friedrich

Théodore Gericault (1791-1824)

Es el representante más notorio de esta tendencia en Francia. En su pintura otorga gran importancia al color; en ella predominan luces intensas y vibrantes. Dentro de sus dinámicas composiciones da importancia al paisaje. También retrata desastres de la naturaleza. Entre sus obras principales destacan:

La balsa de la Medusa

Obra que representa un naufragio real del que el pintor realizó numerosos bocetos para dar un mayor dramatismo a la composición.



La balsa de la Medusa, Gericault.

John Constable (1776 -1837)

Fue uno de los primeros paisajistas modernos originario de Inglaterra. Para pintar cambió el taller por el aire libre, lo que lo convierte en un precedente del impresionismo. En esas condiciones, pudo estudiar la luz y los reflejos que produce. No fue totalmente aceptado en Inglaterra, donde se consideraba que sus cuadros eran "descuidados". La figura humana adquirió en sus cuadros la categoría de anécdota frente al verdadero protagonismo del paisaje. Destacan sus siguientes obras *El carro de heno*, *La catedral de Salisbury*.

Joseph Turner (1775 -1851)

Este autor inglés dejó una abundante obra, pero no es fácil seguir su evolución a través de ella; lo que sí es evidente es la gran libertad con que usa el color, que combinado con la luz, crea visiones imaginarias muy alejadas de la realidad. Realizó numerosas experimentaciones. Entre sus obras más sobresa-

El carro de heno, Constable.



lientes pueden contarse *Lluvia, vapor y velocidad*, *La décima plaga de Egipto*, *El camposanto de Venecia*.

Caspar David Friedrich (1774 -1840)

Representante del romanticismo alemán, Friedrich propuso la más idealizada de las versiones. En sus cuadros aparece una naturaleza en estado contemplativo, donde los primeros planos conservan cierto realismo. Es la expresión gráfica del pensamiento racionalista. Entre sus obras principales se cuentan: *Rocas cretácicas de Rügen*, *El naufragio de la esperanza*.



El Realismo

Se configura como un movimiento que trata de plasmar objetivamente la realidad. Se extiende a todos los campos de la creación humana y tuvo especial importancia en la literatura. En el caso concreto de las artes plásticas, el realismo alcanza su máxima expresión en Francia coincidiendo, casi exactamente, con la mitad del siglo XIX.

Ya desde las décadas anteriores se venía apreciando un **agotamiento de los valores románticos** y el deseo, entre los artistas más inquietos, de incorporar las experiencias más

Rocas cretácicas de Rügen, Friedrich

directas y objetivas a sus obras. El proceso es gradual aunque rápido, y entre el *romanticismo* y el *realismo* se puede establecer una continuidad pese a que sus planteamientos ideológicos y formales sean muy diferentes.

También se establece **una relación compleja** entre el **realismo** y el **academicismo**, pues aunque entre ambos exista una evidente competencia también es cierto que se influyen mutuamente. De esta forma, aunque los pintores realistas sean excluidos de las grandes muestras oficiales, la pintura académica evidenciará una mayor atención hacia la observación directa de la naturaleza y la realidad del momento.

Desde el punto de vista ideológico, el realismo se vincula cada vez más a las **ideas socialistas** más o menos definidas. Aunque con claras diferencias entre distintos autores, en general se aprecia un interés por la situación de las clases mas desfavorecidas de la sociedad surgida de la cada vez más pujante Revolución Industrial. Una parte de ellos adopta una actitud absolutamente comprometida con el interés del proletariado, tanto, que participa activamente en los acontecimientos políticos de su momento y lleva a cabo un arte combativo. Otros mantienen una postura más moderada, pues, de alguna manera, dulcifican su visión de la realidad.

Todos ellos comparten una **estética basada en la representación directa de la realidad**. La manera en que se materializa este principio básico varía desde la crudeza objetiva de Courbet hasta la simplificación gráfica de Daumier, pasando por el filtro idealista de Millet. En cualquier caso, todos ellos comparten el radicalismo de los temas: frente a la trascendencia que le conceden al asunto tanto el romanticismo como el academicismo, los pintores realistas entienden que no existen temas vanales y que, en consecuencia, cualquier asunto puede ser objeto de interés pictórico.

Este planteamiento tiene una enorme importancia en un momento en que la pintura estaba sometida a reglas extraordinariamente rígidas dictadas por la crítica oficial: los temas, las actitudes, las composiciones e incluso el tamaño de los cuadros debían ajustarse a estos criterios. Frente a ello, los **pintores realistas defenderán** una pintura sin argumento, una simple captación de la realidad, en la que lo fundamental es la forma en que se representa la imagen y no su desarrollo narrativo.

Desde la Edad Media hasta el siglo xx se han sucedido tres tipos de organización de la vida artística: corporativo, académico y mercantil.

En el primero el artista es un artesano que actúa dentro de un gremio que controla su aprendizaje y fija las pautas artísticas. El humanismo reivindica al artista como un creador. La pintura deja de considerarse como algo manual para ser intelectual. Se busca ahora la formación integral del artista en las academias vinculadas al poder. En principio, este enfoque significaba libertad frente al gremio, pero pronto surgió una rígida reglamentación que los artistas debían adoptar para participar en las exposiciones oficiales donde podían alcanzar el triunfo si sus obras eran premiadas, mientras innovar era un riesgo.

El romanticismo supuso el fin de la dictadura académica que entra en decadencia para dar paso al sistema artístico mercantil, es decir, la consideración de la obra artística como una mercancía sometida a las leyes del mercado.

Como las exposiciones oficiales, controladas por pintores conservadores, eran el único lugar de encuentro de artistas y clientes, muchas obras eran rechazadas por innovadoras. Se hacía necesario idear un sistema que permitiese dar a conocer estas obras a la burguesía. La solución la dio Jean Paul Ruel, que con un criterio burgués mercantilista organiza exposiciones, promociona obras y populariza nuevos estilos, es decir, se hizo *marchante* de obras.

De este modo se inició la construcción del edificio del mercado del arte donde el artista es sólo el primer escalón, al cual le siguen el marchante, la galería, la crítica, las revistas espe-



No olvides que...

El Realismo

Frente al deseo de evasión del Romanticismo, aparece este movimiento pictórico que se reafirma en la realidad. Presenta las siguientes particularidades:

- Es una pintura influida por la fotografía.
- Los artistas toman conciencia de los problemas sociales derivados de la industrialización y del desencanto debido a los fracasos revolucionarios.
- Los protagonistas de los cuadros son personas comunes y corrientes: campesinos, obreros...
- Francia es el país que mejor representa este movimiento.

cializadas, el coleccionista y el museo. Todos estos eslabones forman parte de un mercado artístico definido en función del mercado, con lo que el arte cae en una contradicción pues no desea ser una simple mercancía.

Si aparentemente el artista goza de cierta libertad, en realidad tiene ante sí un público que decide su éxito. La producción artística entra en los canales de comercialización monopolizada por grandes empresas que fijan arbitrariamente el precio de las obras, lo cual establece una correspondencia incorrecta entre calidad y precio. No nos sorprende que contra este mercado se hayan levantado voces de protesta.

Gustave Courbet (1819 -1877)

Después del paisaje neoclásico destinado a enmarcar la acción y del romanticismo dominado por la soledad y el apasionamiento, surge esta corriente como respuesta al positivismo de mediados de siglo de la aceptación de la naturaleza en su realidad visible. La escuela de Barbizon, formada por un grupo de artistas, ya se había interesado por el tema del paisaje, tratándolo de una manera realista como si fuese la anatomía humana, mediante el estudio del espacio, el modelado y la luz. En ellos se inspirarán los paisajes de Coubert y **el testimonio social**: la revolución de 1848 representa la primera confrontación entre la clase burguesa y la proletaria, surgida de la gran Revolución Industrial, que llena Europa de enormes industrias, ferrocarriles y grandes ciudades.

El desarrollo económico había transformado al artesano en proletario, que pese al progreso manifiesto vive sumido en la miseria contra la que se revela, pues aspira a mejorar su situación social y a participar en mayor medida en el desarrollo. Esta circunstancia no debe ser ignorada por el arte. El artista debe comprometerse con las clases marginales y salir en su defensa mediante la crítica político-social y la denuncia de la dureza de sus condiciones de vida.

Coubert fue un pintor muy polémico debido a la temática elegida en sus representaciones y su activismo político. Trata temas cotidianos protagonizados por gente sencilla y plasma la incomunicación de sus personajes con el espectador. Sus cuadros conjugan partes muy coloristas y partes casi sin color.

Los picapedreros

Presenta el fin y el comienzo de la vida del hombre. El niño, de pie, lleva la espuerta, mientras que el viejo, de rodillas, pica la piedra. Pese a sus claras convicciones socialistas es in-



Los picapedreros, Courbet.

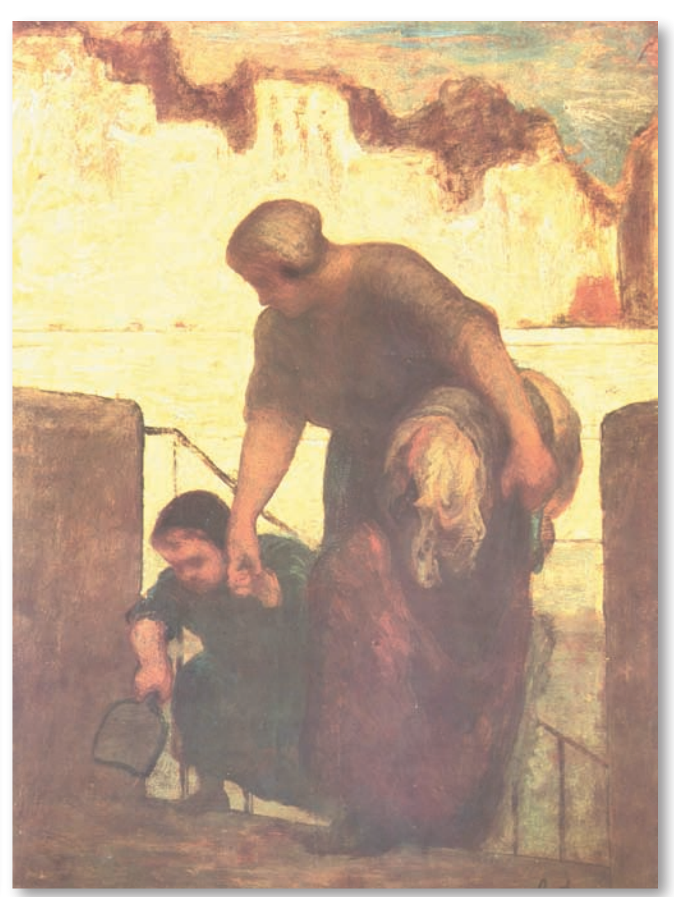
capaz de transmitir esa conciencia social, pues sus personajes resultan inexpresivos debido a que carecen de rostros; en la obra sólo detectamos la sensación de fuerza, cansancio y pesadez. En ella no hay nada amable ni repulsivo, únicamente un duro esfuerzo. La pobreza del paisaje obliga a centrar la atención en las figuras.

Entierro de Ornans

Si un romántico representaría este tema con dramatismo y El Greco buscaría una síntesis del mundo terrenal y celestial, Coubert lo presenta tal como es. Los personajes situados arbitrariamente se mantienen impasibles deseosos de concluir la ceremonia de deposición del féretro, que parece presidir el perro. El realismo de la obra resultaba demasiado frío.



Entierro de Ornans, Courbet.



La lavandera, Honoré Daumier

Honoré Daumier (1808 -1879)

Fue un gran dibujante que practicó la caricatura política hacia el gobierno de Luis Felipe de Orleáns. Sus figuras son onduladas. Remarca los contornos y algunas líneas interiores, recordándonos su oficio de litógrafo. Sus temas tienen relación con el mundo de la marginación.

La lavandera

Como en toda la pintura realista, el motivo aparentemente intranscendente es el que constituye el tema de cuadro: la forma en que una lavandera que lleva bajo su brazo un fardo de ropa, ayuda a su pequeña hija a subir los últimos peldaños de una escalera. Con tan sencillo asunto, Daumier realiza una obra sorprendente. El primer plano, en el que se sitúan ambos personajes, se recorta casi en un contraluz magistral sobre las casas del fondo. Se logra así un efecto de profundidad magnífico a la vez que se potencia la fuerza del trazo sinuoso que delimita con firmeza a las figuras principales. En ellas, Daumier deja constancia de un excelente estudio de la realidad: la forma en que asciende con dificultad la niña, para quien la escalera resulta un verdadero obstáculo, y la dulzura con la que la madre, concentrada en el gesto, sostiene la mano de la hija para ayudarle, son una verdadera demostración de sobriedad y habilidades pictóricas.

Este cuadro se inscribe dentro de la pintura esencial de Daumier, la más influida por su vertiente de dibujante. Se emparenta así con obras como *Queremos a Barrabás* (1850) o *El Vagón de Tercera* (1862). Junto a ellas Daumier realizó cuadros más coloristas como *Los ladrones y el asno* o *Crispín y Scapino*, en las que, sin embargo, no llegaría a alcanzar la profundidad de pinturas como *La lavandera*.

Jean Francois Millet (1814 -1875)

Es un pintor ligado al mundo agrario y los problemas sociales de su tiempo. En sus obras, el hombre aparece representado mientras realiza sus tareas normales; su representación adquiere gran importancia. La dureza del trabajo o las condiciones de vida de los campesinos, por ejemplo, son representadas sucesivamente. Sus cuadros están llenos de sencillez y poseen una atmósfera poética que el autor afirmaba encontrar en los bosques y campos. Entre las obras principales destacan *El Ángelus*, *Las espigadoras* y *Los canteros*.



Las espigadoras, Millet.

Su pintura posee un indudable atractivo que le ha ganado el favor al público. Sin embargo, la crítica y los historiadores le han llegado a acusar de **traicionar el verdadero espíritu realista** al dulcificar en exceso la vida de los campesinos (su gran tema) para hacerla aceptable al gusto burgués.

En consecuencia, la obra de Millet reclama una revisión en la que se revalore adecuadamente su **calidad técnica**, sin duda magnífica tanto en el dibujo como en el uso del color y la luz. Además, debería relacionarse su obra no sólo con la de Coubert o de Daumier, sino con la de todo el realismo europeo que, en muchas ocasiones, se acerca al academicismo a fin de hacer más directo su leguaje y superar los círculos artísticos hasta alcanzar al conjunto de la sociedad de ese momento.

El Impresionismo

Louis Leory, en una crítica publicada con motivo de la primera exposición independiente, celebrada en París en 1874, de un grupo de artistas críticos con el arte oficial y con los canales institucionales de exhibición, utilizó despectivamente el termino *impresionista* para definir la forma de entender y hacer la pintura de ese grupo de artistas que se definían a sí mismos como realistas. Camille Pissarro, Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cezanne, Edgar Degas, Alfred Sisley y Berthe Morisot estaban entre los expositores.

Las razones del escándalo y de las críticas que originaron los cuadros de esos artistas provienen de diferentes aspectos y no sólo de que esta forma de pintar supusiera una ruptura con la tradición académica. Es más, su verdadera aportación a la pintura moderna se encuentra en las obras de pintores parcialmente vinculados a los impresionistas, quienes, por otra parte, presentaban enormes diferencias entre sí.

La tradición paisajista francesa, el uso de color de Delacroix, los nuevos temas y técnicas introducidos por los pintores realistas, como Courbet y Corot, y las intransigencia que demostraron las autoridades académicas para rechazar cualquier innovación que tuviera en cuenta esos elementos u otros nuevos, crearon un clima de protestas que tuvieron su punto culminante con motivo de la celebración del Salón en 1863, en el que fueron rechazados varios cientos de cuadros. Ante las críticas se organizó un salón paralelo con esas obras. Entre ellas se destacó y fue violentamente criticada una pintura de Éduard Manet.

La obra representaba una escena campestre, con antecedentes en Rafael y Giorgione pero que renunciaba a su aspecto mitológico. Manet tuvo la osadía de colocar a personajes normales de la burguesía parisina vestidos con ropas de la época, y con un desnudo femenino como protagonista de la escena. El retrato, el desnudo, el bodegón, el naturalismo costumbrista y el paisaje, entendidos como géneros se unen en una composición insólita como si el pintor hubiera querido resolver los complejos problemas que esos géneros pictóricos han planteado para iniciar así un nuevo camino en la pintura moderna. Además, el tratamiento del color y los contrastes entre manchas negras y claras en el centro de la composición constituían un atrevimiento, unido a una reducción del modelado para sustituirlo por superficies planas de color.

Este cuadro supone no sólo una manifestación de la autonomía de la pintura frente a la realidad –es decir, plantea la composición en función de los elementos específicos del color y la superficie bidimensional de la tela–, sino que, a la vez, inaugura una meditación teórica sobre la propia pintura. Planteamientos semejantes, que abren, sin duda, el recorrido de la pintura moderna, se encuentran en obras de Manet, como en *La Olimpia*, de 1863, *Música en los jardines de las Tullerías*, de 1862, o el insólito juego de los espacios propuestos en un bar en el Folies-Bergere de 1882. Los problemas de la pintura aunque representados en un espacio tradicional eran resueltos desde puntos de vista específicamente pictóricos: el sujeto o los temas eran secundarias para Manet y la realidad sólo una excusa para hacer pintura.

El Impresionismo clásico

En el siglo xix Occidente se vio sumido en un profundo cambio. La sociedad se estructura en clases y la economía florece en el capitalismo, pero en el horizonte se detectan signos de inestabilidad provocados por las protestas de la clase trabajadora, a la que sólo podían darles satisfacción los adelantos técnicos en los cuales se ponen en manifiesto lo efímero de la realidad o, lo que es lo mismo, cómo nuestra idea de las cosas cambia con los descubrimientos. El impresionismo se hace eco de los planteamientos científicos.

Con motivo de la Exposición de París de 1874, Manet presenta su obra *Amanecer del sol: impresión*, de donde provendrá el nombre de impresionistas a la que pertenecen además Monet, Renoir y Degas.

El impresionismo tiene sus raíces en el realismo, pero mientras éste pinta la existencia de lo visible, lo que está más allá de nosotros, el impresionismo presenta una realidad percibida por el pintor en un momento dado.

En la génesis de estos cambios artísticos no hay que olvidar el descubrimiento de la fotografía. El fotógrafo se va a convertir en el gran rival del pintor, hasta obligarle a hacer nuevos planteamientos artísticos. Si el primero nos presenta el detalle del acontecimiento fugaz, el pintor recurre a la imaginación para plasmar las impresiones momentáneas de la naturaleza. Comprende que la realidad captada por el ojo humano no es más que una sucesión infinita de realidades creadas por los reflejos luminosos de los objetos, que provocan un cambio permanente de colores.

De este modo se rompe con el pasado clásico considerando la línea, el volumen y el claroscuro como algo superfluo, a favor de una pintura más científica y moderna.

Las investigaciones ópticas de Chevreul sobre los colores, le permitió formular la ley de contraste simultáneo, según la cual los colores se dividen en primarios (amarillo, rojo y azul) y binarios (verde, anaranjado y morado). El binario se complementa con el primario y al yuxtaponerlos se crea un color complementario que la retina creará al contemplarlos a cierta distancia. Además, los impresionistas sacarán partido de la exaltación de los colores complementarios. Así, el verde



No olvides que...

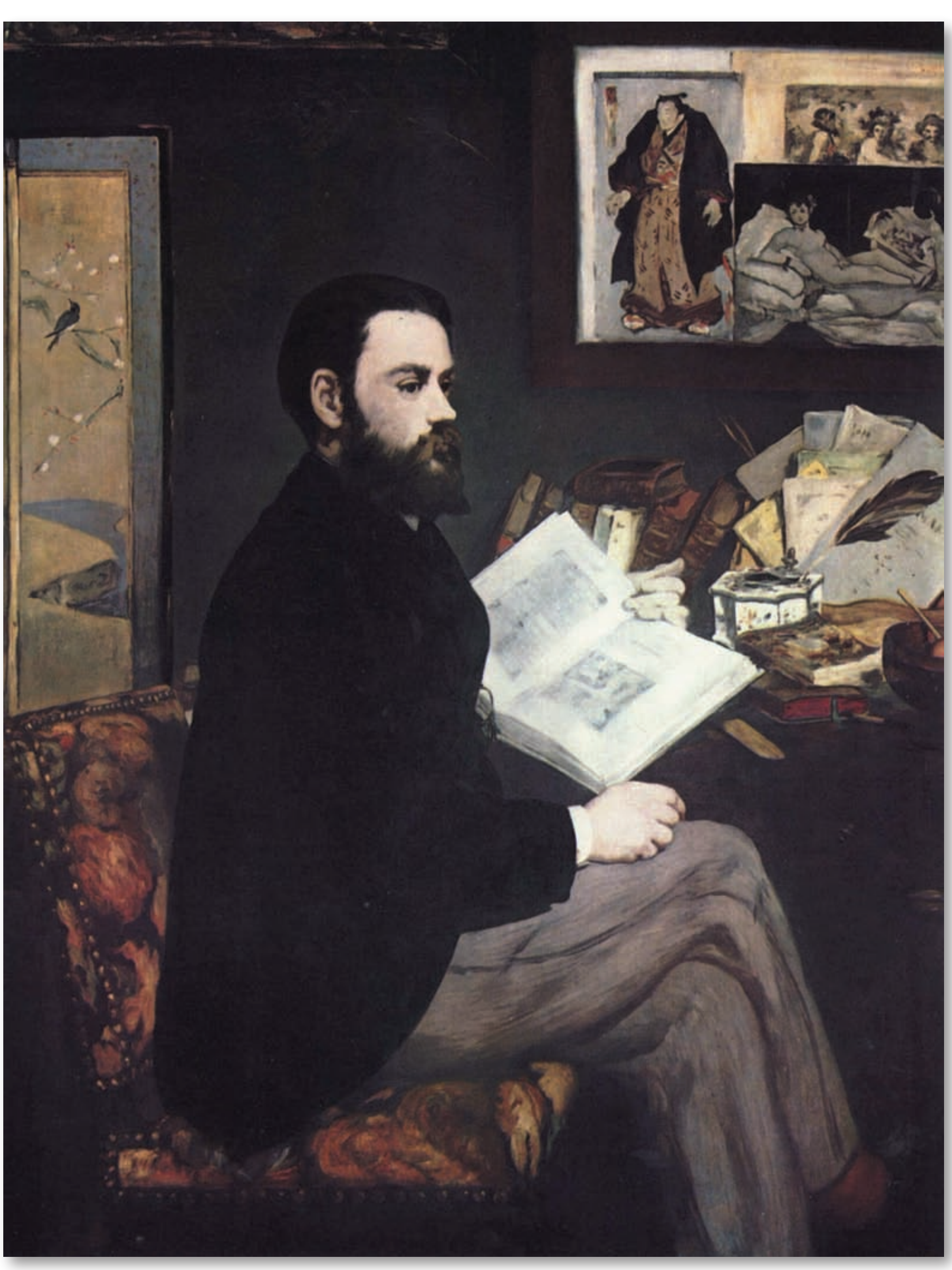
El Impresionismo es uno de los movimientos pictóricos más interesantes de la historia del arte, pues reivindica la **autonomía del lenguaje** artístico y la **destrucción de los convencionalismos académicos**. A través de la pintura impresionista podemos estudiar la transformación de la imagen artística tradicional. Entre sus antecedentes es posible mencionar a:

- Los pintores de la escuela veneciana.
- Rembrandt.
- Velásquez.
- Goya.
- Los paisajistas ingleses, como Turner y Constable.

se exalta junto al rojo, pero en masas iguales se convierten en grisáceo. El impresionismo aplicará estos conocimientos mediante pinceladas rápidas o en puntos que parecen disolver la materia, pero que, contemplados a cierta distancia, reproducen la naturaleza y su luminosidad. Esta técnica ya había sido practicada por Velázquez, Goya y Corot, preocupados por el tema de la luz, pero los impresionistas son algo más que eso. No es posible hablar de una escuela impresionista, ya que cada artista mantenía su individualidad y libertad artísticas.

Édouard Manet (1832 -1883)

Se le considera el creador del Impresionismo cuando provoca el escándalo en *El salón de los Rechazados* con su obra *El almuerzo campestre*. Su pintura recibió fundamentalmente tres influencias: la obra de Velásquez y Goya (tras su viaje a España en 1865), la estampa japonesa, muy de moda en aquel momento, y las tertulias del café Guerbois, en que departía con un buen número de artistas y escritores. En sus obras



Emile Zola, Manet.

utiliza el rojo, el blanco y el negro, este último poco frecuente entre los impresionistas. Manet otorga mucha importancia al dibujo; presenta una gran proximidad con la pintura realista. Algunas de sus obras son: *El desayuno campestre*, *Olimpia*, *El piano*, *Retrato de Emile Zola*, *El bar del Folies-Bergére*.

El almuerzo campestre

La mejor muestra de la combinación del clasicismo y modernidad de la pintura de Manet se encuentra en *El almuerzo campestre*. Desde el mismo momento en que se presentó al público resultó evidente que estaba inspirado en *El Concierto campestre*, de Giorgione y Tiziano. Sin embargo, su obra fue rechazada por la Academia y convertida en el centro de todas las críticas. No se podía admitir una pintura sin modelado, en la que los cuerpos, los paños, las ramas de los árboles, etc., se resuelven mediante grandes pinceladas de colores planos.

Además, toda escena está resuelta de una forma radicalmente nueva, como una yuxtaposición de zonas claras y oscuras. Por su parte, la profundidad se logra, del mismo modo en que la escenografía teatral, mediante bambinas laterales.

Olimpia

Su exposición en el Salón de 1865 provocó un escándalo de enormes proporciones. La crítica y el público lo tacharon de inmoral y de mal gusto.

Lejos de ello, *Olimpia* es un cuadro bellísimo y precursor de la evolución posterior de la pintura. El tratamiento de las



Olimpia, Manet.

El almuerzo campestre, Manet.

sombras (limitadas a un engrosamiento de los contornos), la simplificación de las formas en grandes planos, y la aplicación de la luz y el color (tonos claros sobre claros y oscuros sobre oscuros), son la mejor muestra de su genialidad como pintor.

Edgar Degas (1834 -1917)

Es un impresionista de la forma más que del color; su obra muestra una enorme influencia de la fotografía. Sus temas preferidos fueron los caballos, el ballet y el teatro, así como la dureza del trabajo. En sus cuadros predominan el dibujo, la luz y el movimiento, y manifiestan un interés especial por la figura humana, por sus actitudes tanto físicas como psíquicas. Sus principales obras son: *Los bebedores de ajenjo*, *Las carreteras*, *La clase de danza*, *Las planchadoras*.

Edgar Degas es un artista singular dentro del impresionismo. De técnica excelente (tanto en pintura como en escultura) enriqueció el movimiento de captación de interiores que contrastan con el *plein air* de sus compañeros.

Muy populares son sus escenas de bailarinas, como el mágico cuadro *En el ballet*, en el que se establece un portentoso contraste entre los músicos del primer plano y las muchachas del fondo, iluminadas por el violentísimo foco teatral.

La clase de danza, de Edgar Degas

1873-1876

85 x 75 cm

Óleo sobre lienzo

Museo d´Orsay. París

El tema de las bailarinas sería abordado en distintas ocasiones por el pintor. Los efectos de tul, los movimientos, las perspectivas y encuadres, fruto de su afición a la fotografía, dotan de gran audacia y novedad a estas composiciones.

Pierre Auguste Renoir (1841 -1919)

Renoir, el más popular de los impresionistas franceses, es autor de una pintura amable y muy decorativa. Su obra está marcada por el peso de la tradición, que manifiesta las influencias de Tiziano o Rubens. Emplea colores vivos, como el rojo o el amarillo, y capta las vibraciones de la luz a través de las hojas de los árboles. Tiene especial importancia la representación de la figura humana en sus cuadros. Sus obras principales son: *Le Moulin de la Galette*, *El columpio*, *Torso de mujer al sol*.



Moulin de la Galette, Renoir.

Joaquín Sorolla (1863 -1923)

Fue un fecundo pintor valenciano que representó en sus obras a la luz solar y la calidad de su tierra. En sus lienzos es evidente la preocupación por el dibujo y la composición, lo que hace discutible su inclusión en el movimiento impresionista. Empleaba colores claros, generalmente contrastados entre sí. Capta la vibración lumínica del cielo mediterráneo y sus brillos en las arenas, las velas y, sobre todo, en los cuerpos mojados de los niños jugando en la playa. Se pueden incluir entre sus obras fundamentales *Paseo a orillas del mar* y *Niños en la playa*.



Niños en la playa, Sorolla.

El Impresionismo paisajista

Claude Monet (1840 -1926)

Fue el alma del impresionismo paisajista. En 1872 pintó *Impresión: Sol naciente*, obra que da nombre al movimiento impresionista. Su pintura se caracteriza por una paleta de colores que se va aclarando poco a poco. Sus pinceladas se hacen cortas y rápidas. Los objetos se deshacen gracias a la luz. El dibujo pasa a un plano secundario. Realiza series con el mismo tema en diferentes momentos del día.

Entre sus obras principales se cuentan *Mujeres en el jardín*, *La estación de San Lázaro*, *Los nenúfares*, *La catedral de Ruan*.

Es el primer representante del impresionismo. Iniciado en el realismo, su espíritu inquieto le llevaba a la búsqueda de nuevas experiencias pictóricas.

Durante su estancia en Londres estudió la pintura paisajística de Turner y aplicó sus experiencias en *El Parlamento de Londres*, cuyo edificio se difumina a causa de la niebla y la espesa atmósfera.

De regreso a París lanza entre su círculo de amigos sus ideas sobre el realismo, convirtiéndose en jefe del grupo. En la Exposición de 1874 presenta su cuadro abocetado *Impresión del sol naciente*, donde recoge un instante concreto. Con él se consagra el movimiento artístico y de donde tomará su nombre.



El Sena en Argenteuil, Monet.

Retirado a Argenteuil, junto al Sena, se dedica a pintar del natural paisajes fluviales y nevadas que le permitirán realizar interesantes estudios de la luz y el color. En el *Puente de Argenteuil* y el *Sena en Argenteuil* utiliza colores puros yuxtapuestos aplicados en pinceladas sueltas a modo de comas que crean un velo luminoso que disuelve los contornos.



Su jardín le inspiró para concretar *Las ninfas y las anémonas*, donde la realidad resulta irreconocible. El tema le sirve de excusa para realizar un estudio de los efectos de la combinación de los colores y cambio de la luz.

En *La estación de Saint Lazare* recoge el reto de la modernidad. Aquí hace alarde de la luz y de los colores de los vapores emanados por sucias locomotoras.

A estas obras seguirán la serie de la *Catedral de Rouen* (cuarenta ejemplares) casi siempre observada desde el mismo ángulo, a pesar de lo cual la desmaterializada catedral se muestra con una apariencia diferente.

Aunque sus temas predilectos son los paisajes donde puede experimentar sus inquietudes pictóricas también se ocupó de temas figurados como *La señora Monet*, *Mujeres en el jardín*, *Playa de Trouville*.

Alfred Sisley (1840 -1944)

Aunque británico de nacimiento, desarrolla su obra en Francia y se encuentra muy próximo a Monet. En sus obras, sus colores se van haciendo mas claros, emplea los violetas y los rosas para crear un tono poético. Resalta los aspectos de la naturaleza, como la nieve o el agua, y los efectos que producen. Sus principales obras son *Nieve en Louvenciennes*, *La inundación de Port Marly*.

Camille Pisarro (1830 -1910)

Mantuvo una estrecha relación con Monet y fue, en cierto modo, consejero y protector de Cézanne. En su pintura emplea colores terrosos que dan consistencia a sus cuadros. Le interesa la representación de la naturaleza. Pasó por una etapa puntillista.

Sus principales obras son *Aserrador de madera*, *Boulevard Montmartre en la tarde*, *Cosecha de manzanas*.



Cosecha de manzanas, Pisarro.



La inundación de Port Marly, Sisley.

El postimpresionismo y el inicio de la pintura moderna

La revisión del Impresionismo fue protagonizada por otros pintores que sólo tienen en común una etapa inicial impresionista y una reacción posterior en contra de esta estética. Para los postimpresionistas no basta con reproducir instantáneamente la realidad; más bien la observan y convierten al color el instrumento básico de su lenguaje pictórico. Entre estos pintores se destacan:

Paul Cézanne (1839 -1906)

Fue gran admirador de la obra de Delacroix, y esto se refleja en sus primeros cuadros. Sus temas preferidos son la naturaleza muerta y los paisajes. Trata a la naturaleza con base en formas puras, como el cilindro, el cono o la esfera, lo que la dota de volumen. Sus pinceladas son anchas y consistentes.

Paul Cézanne es el primer pintor del siglo xx. Su gigantesca figura de creador se entiende mejor desde la perspectiva de lo que habría de suceder tras su muerte que en el contexto en el que realizó sus grandes obras. En realidad, en su momento sufrió críticas durísimas, incluso en comparación con las recibidas por otros pintores formados en el impresionismo. Este rechazo a su obra, a veces insultante, acabaría por provocar un retraimiento personal que se concretó en su reclusión en la Provenza. Por fortuna, su visión extraordinariamente lúcida de la pintura no se vio perjudicada.

Sólo él pudo presentar un cuadro, la *Nueva Olimpia*, en la primera exposición impresionista de 1874, que está más cerca de esta corriente que del resto de la obra de la muestra. Además, pronto superó esta fase para centrarse en una investigación de las formas que le acercarían a los principios del cubismo. En esta línea de trabajo basada en la simplificación de las formas tendente a la geometrización, la recuperación del dibujo, el reduccionismo cromático y la multiplicación de los puntos de vista, están dentro de sus grandes aportaciones.

Su pintura trató pocos temas, pero trabajados con una minuciosidad extraordinaria. Los jugadores de cartas, las vistas de la montaña de Santa Victoria y los bodegones de frutas se repiten una y otra vez en sus cuadros. A este último pertenece el bellísimo *Manzanas y naranjas*, verdadera obra cumbre del género. En él, Cézanne construye formas a partir de volúmenes puros, las modela mediante planos de un color poderoso y, sobre todo, introduce una variedad de puntos de vista sorprendente. Así, el plato con manzanas y la mesa están vistos desde arriba, mientras que el frutero y la jarra tienen una perspectiva lateral. La gran habilidad de Cézanne logra esta variedad y riqueza de visiones, prácticamente cubista, sin disonancias ni aparente esfuerzo.

Entre sus obras fundamentales destacan *Los jugadores de naipes*, *Bodegón con manzanas y naranjas*, *Autorretrato*.



Los jugadores de naipes, Cézanne.

Vincent van Gogh (1853 -1890)

Su obra está ligada a su turbulenta biografía; su pintura es la expresión de su fuerza interior. Sus primeras obras estuvieron influidas por la pintura holandesa; desde ahí evolucionó hacia una pintura de características directamente relacionadas con su propia psicología. Sus cuadros tuvieron como tema los autorretratos, los paisajes, retratos de personas que le rodearon y bodegones o naturaleza muerta. Su pincelada se curva, es corta y vigorosa. Las formas se hacen inestables como reflejo de su vida interior. Entre sus cuadros fundamentales se cuentan: *Autorretrato*, *La noche estrellada*, *El doctor Gachet*, *Los girasoles*.



La noche estrellada, Van Gogh.

Los girasoles, Van Gogh.

Paul Gauguin (1848 -1903)



Mujeres de Tahití, Gauguin.

Es el autor que hizo del color su vehículo de expresión. Logró esta finalidad en Tahití, donde realizó sus series de mujeres tahitianas. Gauguin empleó el color, en abundantes superficies planas delineadas con negro, de forma tan arbitraria como inventada era la realidad presentada. Sus obras son una exaltación de lo primitivo, lo salvaje, pero con un tono poético. La aceptación de la pintura de Gauguin se fue produciendo a lo largo del siglo XX. Sus obras principales fueron *La visión después del sermón*, *Arearea*, *Autorretrato*, *Mujeres de Tahití*, *El caballo blanco*.

Georges Seurat (1839 -1851)

Es el creador de los que se llamó Divisionismo o Puntillismo: un movimiento de carácter científico que desea reducir los elementos a lo esencial. Realiza la pintura con base en pequeños puntos de color puro que la retina del espectador mezcla. Dentro del cuadro encontramos diferentes áreas de color. Las

Arearea, Gauguin.

figuras adquieren un aspecto geométrico y un carácter estático. Destaca entre sus obras principales *Domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte*.



El circo, Seurat.



Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte, Seurat.

Paul Signac (1863 -1935)

Siguió fielmente las teorías de Seurat. En sus obras, su pincelada es más grande y redondeada que la de Seurat. Se inclina fundamentalmente por los temas marinos. Una de sus obras principales es *Las velas amarillas*.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864 -1901)

Reflejó en sus obras la vida de cabaret y escenas de circo. Fue el creador del cartel y un gran dibujante, capaz de realizar sus dibujos y apuntes con gran rapidez. Sus obras, muy influidas por la estampa japonesa, dan la sensación de estar inacabadas. Presenta cierto paralelismo con las figuras de Degas. Destacan entre sus obras fundamentales *Bailando en el Moulin Rouge*, *Mujer peinándose*.



Bailando en el Moulin Rouge, Toulouse Lautrec.

Evolución de las artes figurativas en la primera mitad del siglo XX

El arte es el reflejo de las circunstancias materiales, morales, económicas y sociales de su época. El siglo XX representa una ruptura con el pasado histórico y su arte es un esfuerzo de creación plástica basada en los principios revolucionarios.

En nuestros días, la civilización y el arte occidentales están en crisis, ya que al elaborar un sistema de comprensión de la vida y del mundo, necesitan de un régimen de formas apropiado para representarlo, y este régimen ha entrado en una etapa de profundo deterioro. Sin embargo, lo que realmente se ha agotado es la civilización agraria, basada en el cultivo de los suelos, en las formas geométricas inherentes y en el respeto al realismo.

A partir del siglo XVIII este sistema se resquebraja. La ciudad sustituye al campo y el proletario al campesino. Las monarquías ancestrales se tambalean y del capitalismo se pasa al socialismo. La situación que atraviesa la tierra debido a la industria acelera los descubrimientos técnicos, mientras que la energía y la velocidad se adueñan de la vida. Se prefiere la intensidad a la calidad. La filosofía y la ciencia intentan explicar estos cambios.

La nueva realidad repercute en el arte. Se huye de los clásicos por su artificiosidad inherente, se busca lo auténtico en lo primitivo, lo oriental y lo africano, incluso en el arte infantil que se supone no contaminado por la civilización. El hombre pretende volver a su impulso original. El desmantelamiento del pasado no es más que la búsqueda de la verdad en sus fuentes, pero en razón de que se rechazan las definiciones admitidas hasta entonces, se hace necesario plantear otras nuevas. Esta tarea será emprendida por intelectuales y artistas que pretenden llegar hasta el último reducto del arte. Descartes intenta volver al principio (*tabla rasa*) y el impresionismo busca la verdad auténtica en detrimento de las formas aprendidas.

En los primeros el arte es manifestación de la realidad más auténtica del hombre, la expresión del sentimiento. Surge así el expresionismo. Pero el descubrimiento del subconsciente mueve a los surrealistas a buscar aquí, como fuente de la vida mental. En los segundos el arte es informal, pues rechazan las formas y las imágenes, no transmiten más que palpitaciones, mientras que el arte abstracto, debido a que prescinde de la naturaleza para reconocer el valor de la forma y el color, busca en la armonía la pureza del arte.

El ataque de los modernos contra la realidad se basaba en que el arte de las sociedades agrarias se fundamentaba en la realidad y la ciencia había descubierto una nueva realidad que escapaba a los sentidos. El arte hacía lo propio. Ambos desacreditan la realidad que los sentidos aportan. El simbolismo daba acceso al mundo del subconsciente y abría el camino del surrealismo. El psicoanálisis nos aporta imágenes inorgánicas que no tienen nada de racionales, pero que son más reales que la realidad exterior.

Los hombres situados entre fuerzas amenazadoras pero que no sabían dominar, desbordados por lo incontrolable, hacen renacer la angustia y resurgir la bestia de los pueblos primitivos. El hombre se siente sumido en la soledad, el vacío y el miedo, y así lo expresa el arte. Al liberarse del pasado por temor a paralizar su labor innovadora, el artista, en su soledad, cae en la desesperación.

El siglo XIX es el triunfo de la energía que rompe con la tradición estática mediterránea, pero el mundo del mañana no tomará cuerpo hasta que reinvente las formas, puesto que éstas definen toda la civilización.



Fauvismo

Paralelamente a las exposiciones oficiales florecieron en París salones donde se exponían las obras artísticas innovadoras, en el Salón de Otoño de 1905 participó un grupo de artistas que fueron denominados “fauves” que en francés significa fieras, y su movimiento, “fauvismo”, aunque les cuadre mejor el título de “incoherentes o invertebrados”. El nombre les fue asignado por un crítico francés, que al contemplar una escultura de tendencia renacentista entre uno de los cuadros de este movimiento, exclamó: *Donatello ches les Fauces*. A este grupo artístico pertenecían Matisse, Vlamink, Derain, Braque, etcétera.

Este primer estilo pictórico del siglo XX tendrá una duración efímera, pues pronto evolucionó hacia nuevos planteamientos. En su configuración recoge de Van Gogh la pincelada expresiva y distorsionada, de Gauguin el color no descriptivo y el acento decorativo, de Cézanne el modelado por color. A todo ello se unió el interés por el arte primitivo de África y Oceanía que representaba una vuelta a la pureza.

El fauvismo y el expresionismo alemán surgen como reacción al interés expresionista por reflejar la impresión momentánea del mundo exterior, pues prefieren plasmar las vivencias psicológicas de los artistas, las sensaciones internas.

Lo más llamativo de esta pintura es su violencia cromática sin correspondencia con la realidad. El colorido es pleno e intenso separado por contornos bien definidos. Se desinteresa de la perspectiva y la definición de volúmenes, sirviéndose exclusivamente del color para expresar sus sentimientos. La creación artística sólo busca el placer en su contemplación. Otros pintores *fauves* son Roualt, Derrain y Vladimink, entre otros.

Este movimiento, cuyo lema es la rebeldia y la independencia del artista manifestado en el uso del color, no contó con un programa preciso. Sus temas preferidos son el paisaje y el retrato tratados de una manera subjetiva y con un fuerte sentido decorativo. En 1907 el cubismo pondrá fin a este movimiento.

Matisse (1869 -1951)

Nació en el norte de Francia, desde donde se trasladó a París para estudiar leyes, pero fue atraído por la pintura. Inició su formación en el impresionismo, se dejó influir por Cézanne y practicó el puntillismo y el simbolismo. En su pintura se desinteresa de la realidad que no es más que un pretexto. En ella prima la armonía de sus colores y de la composición a través de los cuales expresa sus sentimientos a modo de composición musical.

A principios del siglo experimenta con colores intensos que preludian el fauvismo. En 1905 el movimiento queda

configurado. El dibujo se torna dominante con sus curvas y contracurvas, la perspectiva desaparece, la luz es absorbida por un colorido intenso, plano, dispuesto en enormes manchas y poco variado, capaz de provocar fuertes contrastes que dan fuerza a la obra.

En 1915 abandona el arabesco y pasa a una etapa de geometría que le aproxima al cubismo. Posteriormente visita Marruecos, donde fue influenciado por sus temas (odaliscas).

Sus obras más interesantes son: *Interior con dos personas*, *Retrato de la raya verde*, *Interior de la casa*, (con silla vacía al igual que Van Gogh), *El pintor y la modelo*, *Lujo, calma y placer* (desnudo), *Bodegón* (aspecto cubista), *Mujer en sillón*, *Odaliscas*, *El postre*.

Expresionismo

Entre los siglos XIX-XX se desarrolla en Alemania un movimiento expresionista con gran variedad de tendencias, debido a la falta de coordinación entre los grupos, como El puente (Die Brücke) y el Jinete Azul (Der Blause Reiter).

Este arte visionario e interiorizado, que daba primacía a lo espiritual, se explica por el efecto de la Primera Guerra Mundial, de la industrialización acelerada, de la rápida transformación de las ciudades y de sus formas de vida, al tiempo que mantiene mentalidades antiguas y un rígido autoritarismo. Los efectos negativos de estos cambios se manifiestan con mayor dramatismo en Alemania, donde la vida se ve inmersa en una elevada tensión social, que el artista siente profundamente y que exterioriza de un modo dramático y violento, lanzando un grito aterrador que denuncia la soledad que invade al hombre de la nueva sociedad. Frente a la sensualidad del fauvismo, el expresionismo opta por temáticas extrañas y revulsivas que transmiten las preocupaciones del alma humana aquejada por los males del siglo. No persigue la sensibilidad de los colores y su armonía, sino el planteamiento de los conflictos íntimos del hombre, debido a lo cual se convierte en el más claro exponente de la soledad y la angustia contemporánea. La belleza clásica basada en el orden, equilibrio y serenidad no permitían expresar la fuerza psicológica, por lo que adopta nuevos postulados artísticos basados en el empleo de un color irritante aplicado con pinceladas violentas y la deformación irracional de la realidad.

Edvard Munch

Es el precursor del expresionismo, que muestra en su obra una angustia obsesiva por la soledad del hombre. En *El Grito* expresa la desolación, la angustia y el miedo que consume al hombre, situado en un paisaje irreal, reflejo de su mundo interior. Sobre su cuerpo sinuoso emerge un rostro enloquecido por el remolino violento de las líneas diagonales y serpenteantes agitadas por un colorido sextante que le hace emitir un grito de terror.



El grito. Munch.

El grito

El primer gran cuadro expresionista es la *Entrada de Cristo* en Bruselas en 1889, pintado por Ensor en 1888. Cinco años más tarde, Munch, el pintor de los colores del terror, según la afortunada expresión de un crítico de la época, daría la réplica a la obra de Ensor con uno de los cuadros más angustiosos de toda la historia del arte, *El Grito*. El propio Munch lo describió así: “Caminaba con dos amigos. El sol se ocultó, el cielo se tiñó de un rojo de sangre y yo sentí como un soplo de angustia. Me detuve y me apoye en la cerca, mortalmente cansado; por encima de la ciudad y del fiordo de un azul negruzco planeaban nubes sanguinolentas como lenguas de fuego. Mis amigos siguieron andando y yo quede allí clavado, temblando de angustia. Me parecía oír el grito inmenso, infinito de la naturaleza.”

Ernst Ludwig Kirchner (1880 -1938)

Es uno de los fundadores de El puente. En su programa artístico, que se relaciona con Munich, se ponen de manifiesto las contradicciones de esta sociedad decadente, donde reina

la soledad en ciudades saturadas de habitantes y el egoísmo reina sobre la solidaridad. Figuras y rostros caricaturescos transmiten la mezquindad de los corazones de una sociedad calificada de civilizada. El color áspero colabora con su agresividad para dar expresividad al tema.

Georges Rouault (1871-1958)

Entre todos es el pintor de la esperanza, una especie de luz en la tiniebla. Para El Jinete azul sólo importa el mundo exterior cuando es indispensable poder expresar el mundo interior. Por ello sus integrantes plasman una pintura expresiva que transmite los valores universales del espíritu con el menor número de detalles objetivos. El artista debe expresarse por sí mismo, a través de la abstracción más absoluta.

Vasily Kandinsky (1866 -1944)

Fue el fundador de la asociación de artistas El caballo azul, al que se le unió Franz Marc. Su afán de experimentar nuevas formas pictóricas le llevaron a considerar el color y la forma en sí mismas, buscando en el ritmo y el juego de color el medio idóneo para la expresión pictórica de un sentimiento interior. Esa tendencia a la abstracción mina el arte como imitación de la realidad.



Cubismo

El origen del término cubista se debe a Matisse. Se dice que al contemplar uno de los paisajes Braque 1908 exclamó: *"Tienes les petites cubes..."*, frase que, recogida por el crítico Vauxcelles, se transformó en cubismo o reducción a cubos.

En su formación reconoce las experiencias de Cézanne y los faunitas. El primero estructura la realidad en volúmenes geométricos y los segundos postulan la libertad de creación del artista. La escultura negra y oceánica también aportará sus aspectos formales con planos angulares. Con estos postulados el cubismo elabora su programa pictórico y reacciona contra la desmaterialización del mundo físico mediante el redescubrimiento del volumen, sin que ello signifique resucitar el realismo. Siente interés por el volumen, la línea, los planos y el color, lo que desemboca en una concepción intelectual de la pintura.

La pintura tradicional hacía uso de la perspectiva renacentista para representar los objetos dentro de un espacio físicamente tridimensional y provocar una distorsión de la realidad para adecuarla a la visión humana, es decir, se pintaba tal como se veía la realidad. El cubismo considera que esta forma de representación es un recurso óptico tan falso como cualquier otro, por lo que propone la visión vincular del objeto. El artista lo descompone en volúmenes esenciales, que luego plasma en la obra, no representándolo tal como se ve, sino como es, lo que obliga al observador a realizar un ejercicio mental. La obra cubista no se contempla como la clásica, sino que se goza su forma, color y el dinamismo de sus masas.

La revolución cubista había enterrado muchos de los principios artísticos del pasado y se convertía en el arte de la era industrial, de los inventos y descubrimientos. En ese afán de saldar el pasado y buscar nuevos medios de expresión, acepta el uso de materiales de desecho para obras artísticas: metales, cuerdas y periódicos sustituyen o conviven con el óleo y la piedra, pues lo que importa es el acto creador, que dé lugar a una realidad nueva y original.

El cubismo repercutirá en la arquitectura y en la escultura, aportando su claridad, línea recta y formalidad (Wright, Van de Velde, Le Corbusier). Se conocen tres etapas del Cubismo: analítico, sintético y hermético.

Cubismo analítico: analiza al objeto desde varios puntos de vista y los descompone en figuras geométricas. El colorido es reducido y apagado.

Cubismo sintético: tras el análisis del objeto se eligen los puntos de vista más importantes. Con el fin de darle más realismo se añaden fragmentos de la realidad como periódicos y papel (collage). Revalorización de los coloridos brillantes.

Cubismo hermético: la descomposición excesiva lleva a una abstracción que hace irreconocible el objeto analizado. Tendencia a la monocromía.

Cubismo analítico en Picasso

El interés por plasmar la realidad de forma objetiva y la dificultad de trasladarla a la superficie bidimensional del cuadro le impulsa a aplicar el punto de vista múltiple con el que logra un mayor número de planos en la misma realidad. Mientras radicaba en España, en el verano de 1909 pinta *La noria del Ebro*, donde no intenta reproducir la naturaleza sino crear un artificio para lo cual analiza sus formas geométricas y las pinta de una gama cromática escasa.
Esta experiencia la aplica también a retratos como el de Ambrosio Volland. Se desinteresa del color y centra su atención en las formas, que parecen estructuras geométricas fragmentadas, sobre las cuales actúa la luz de forma independiente. Los objetos se descomponen de manera más fidedigna que la realidad objetiva.

Realiza investigaciones sobre la forma y el espacio a la naturaleza muerta, sobre todo en frutas y copas.

Cubismo hermético en Picasso

Su obsesión por plasmar la realidad vista desde diferentes puntos la lleva a hacer irreconocible las cosas, con lo que su objetivo se difuminaba. Un ejemplo es el retrato de Daniel Wait.

Cubismo sintético en Picasso

Deseando volver a la realidad en 1912 inserta su propia realidad en su obra, con lo cual da lugar a los collages. Los materiales pictóricos tradicionales comparten lienzo con otros nuevos como periódico, etiquetas, paquetes de tabaco.

Pablo Picasso (1881-1973)

Natural de Málaga, hijo de un profesor de dibujo, realiza en La Coruña y Barcelona su preparación artística lejos de los modelos académicos que imperan en Madrid. En 1901 se establece en París, donde permanece hasta el final de sus días. En esta ciudad consigue al poco tiempo ponerse al frente del movimiento artístico internacional. Pese a su permanencia en Francia, Picasso se nos ofrece como un artista profundamente imbuido de su bagaje hispano.

Su obra es ciertamente universal, pues abarca múltiples aspectos, lo que hace difícil su clasificación. Es un genio inquieto, laborioso y siempre interesado en abrir nuevos senderos del arte.

Sus primeras obras, influenciadas por la tradición pictórica del siglo XIX, tienen un marcado sentido humano. En *La primera comunión* (1895) retrata a su familia y al monaguillo. El sacerdote está ausente, lo que da muestras de su desinterés por los temas religiosos.

En *Ciencia y caridad*, pintada en Barcelona a los 16 años, se muestra ya como un genio precoz. Sobre un lecho aparece una mujer enferma, asistida por una monja con la niña y un médico que la atiende. La sobriedad de la habitación, iluminada con una luz natural, refuerza la escena. Pese a la calidad indudable de Picasso, la cama resulta vacía, y la mano, muerta.

En Barcelona entra en contacto con el movimiento neocentrista y participa en las tertulias de las Quatre Gats. Su interés por la pintura inglesa rafaelista le decide a trasladarse allí con su amigo Casagemas, pero de París no pasarán. Interesado en la pintura ejecuta algunas obras impresionistas donde recoge instantes de su vida nocturna con una iluminación artificial al estilo de Toulouse-Lautrec. En su *Margot*, obra en la que practica el puntillismo, refleja el drama de estas mujeres combinando su dignidad y su sufrimiento.

El suicidio de su amigo Casagemas por un fracaso amoroso en 1901, hace que su estilo adopte carácter sentimental, cargado de pesimismo, con personas marginadas de cuerpos escuálidos y lánguidos. En ellos recoge con insistencia el tema del amor sexual, causa del suicidio de su amigo, y el natural representado por la maternidad. Es el llamado periodo azul debido al predominio de ese color. A partir de 1902 firma definitivamente como Picasso.

Entre sus obras destacan las siguientes: *Arlequín y su compañera*, Elaboradas en sus comienzos, en colores rojo-azules, aquí subraya contornos en tono fuerte; *Retrato de Jaime Sabartés* (1901), obra en tono azul, llena de composición; en su obra *La vida* realiza una composición equilibrada con la mujer con el niño y la pareja desnuda que, con cierto patetismo, simbolizan la maternidad y el amor. La posición del niño, la mirada de la madre, la reacción del amante y la actitud del hombre parecen confesar cierto dramatismo, soledad y desconfianza de la mujer madre. En el centro aparece un personaje en posición fetal y encima una pareja como continuación del primer plano.

A partir de *Vieux Marc* el pintor ya no es parte del análisis del motivo particular, sino de los materiales pictóricos con que organiza la obra. Las formas menudas ceden paso a más planos, más amplios y de color más rico. *Violín junto al muro* (1913): Plasma los elementos esenciales que identifican al violín. *Copa, pipa y cartas sobre la chimenea* (1914): Se enriquece con los efectos puntillistas y da mayor importancia del color.

En el *periodo cristal* alcanza la máxima depuración, con las figuras alargadas rectangulares y los colores planos.



Retrato de Pablo Picasso, pintura de Juan Gris.

Amadeo Modigliani

Con una completísima formación artística, el italiano Amadeo Modigliani (1884-1920) se instaló en París en 1906 con la intención de dedicarse a la escultura. Su débil salud le obligó a limitar el trabajo de la piedra y a compaginarlo con la pintura. El cambio, aunque no deseado, dio origen a una de las obras pictóricas más personales, sensibles y delicadas de todo el siglo.



Retrato de Jeanne Hébuterne, Modigliani.

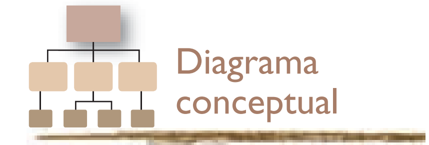
Su gran tema fue la figura humana, en forma de retrato o de desnudo femenino, tratada como excusa para dar rienda suelta a valores plásticos concretos: la línea sinuosa de esbeltez extraordinaria y los rostros de melancólica expresión. Todos sus retratados comparten los mismos gestos y miradas por encima de su individualidad. En los desnudos, el alargamiento de las formas y el delicadísimo modelado de los cuerpos les confieren una sensualidad equidistante entre lo tangible y lo ideal. Entre sus obras destaca el *Desnudo acostado*, así como los múltiples retratos de su pareja Jeanne Hébuterne.

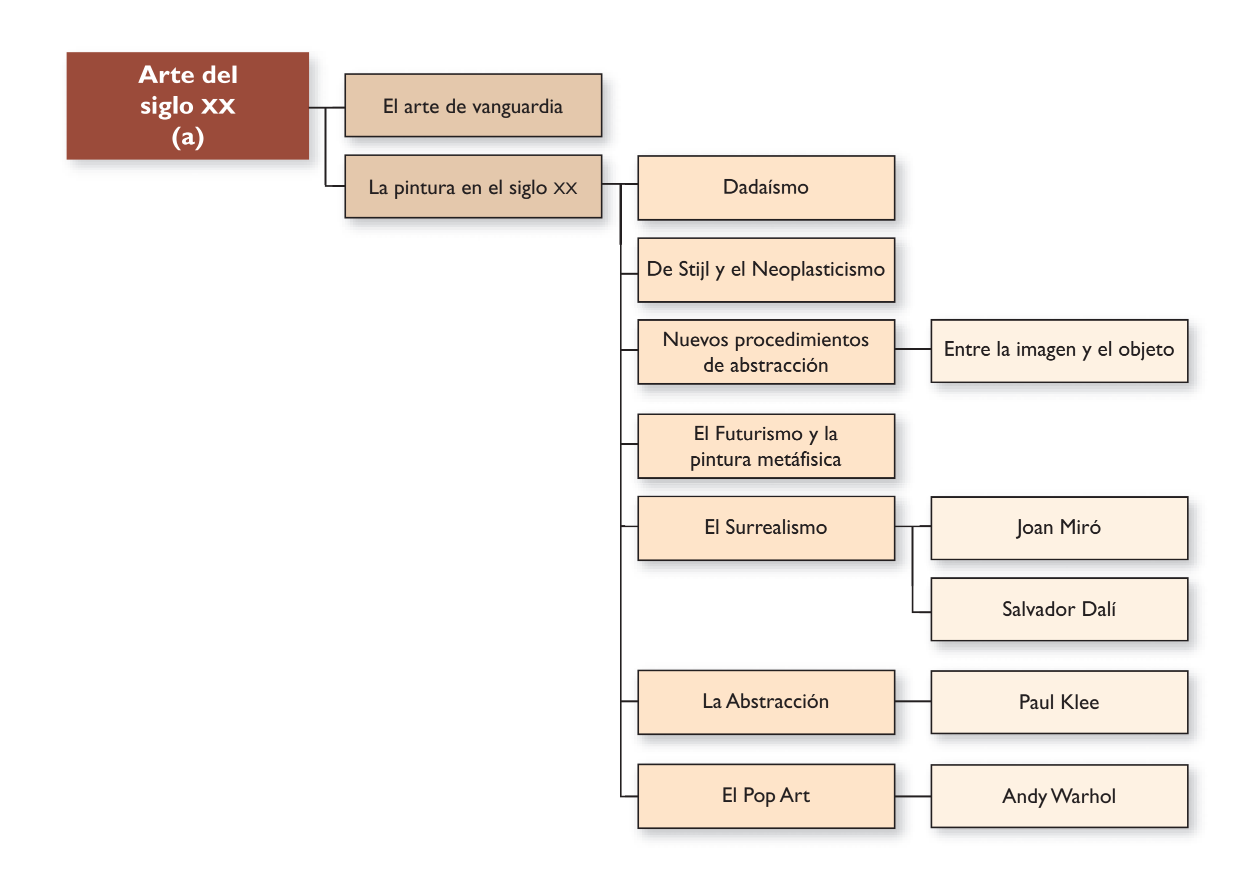


Árbol y casa, Modigliani.

Capítulo 22

Arte del siglo XX





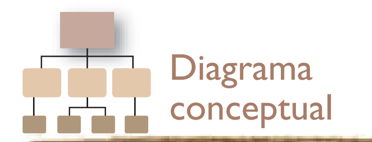
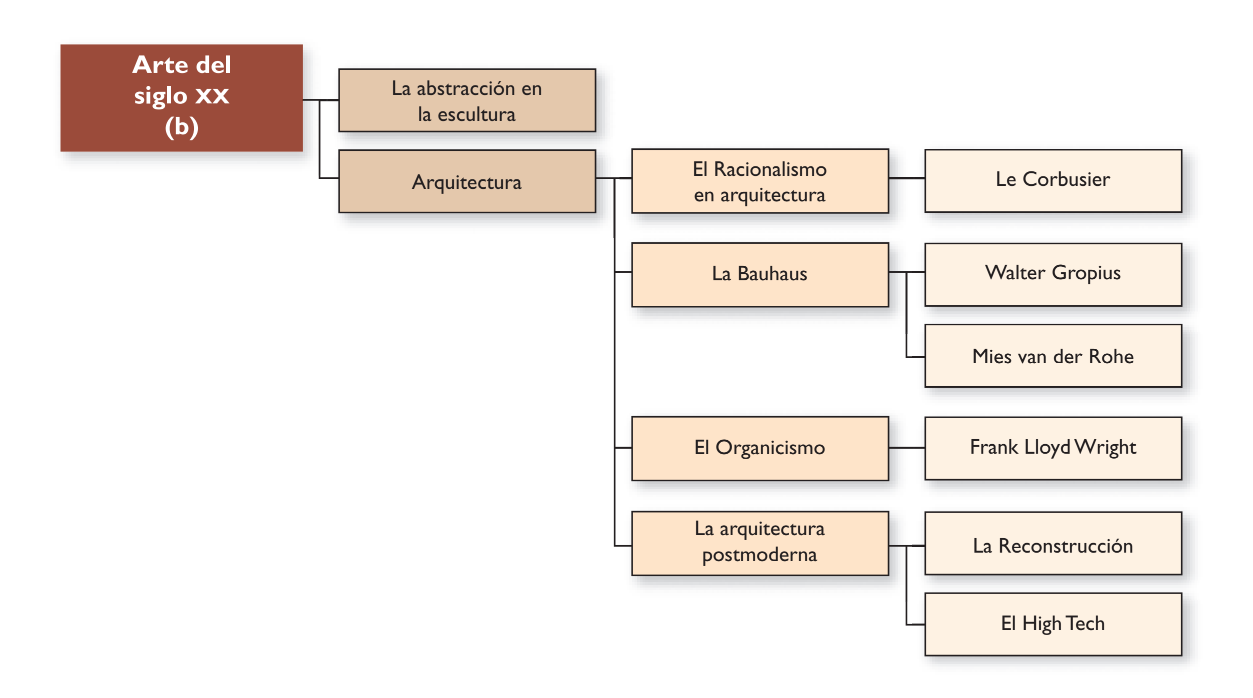


Diagrama conceptual



El arte de vanguardia

Los diferentes caminos abiertos por las primeras vanguardias afectaron, fundamentalmente en la pintura y la escultura, a la propia especificidad del lenguaje artístico y dieron origen a un nuevo modo de percepción de los objetos que modificaría las relaciones entre éstos y el espectador, y entre la obra y el artista. Esa intromisión de los hábitos convencionales de la percepción no tarda, en una Europa sometida a continuas convulsiones sociales, políticas y económicas, en formular un sueño, una utopía de intervención y guía de esos procesos externos al propio lenguaje artístico.

La vocación política de la vanguardia artística ocasionó numerosas contradicciones, pero permitió la apertura de nuevas vías de investigación en las que los problemas formales intentaban proporcionar la nueva imagen de los procesos productivos y sociales. La necesidad de hacer evidente esa relación dialéctica entre la vanguardia artística y la política hizo aparecer en escena una cantidad enorme de manifiestos y proclamas que, convertidos en un nuevo género, nos ayudaron a conocer mejor el sentido de las críticas figurativas y formales así como su capacidad y compromiso con una transformación del mundo que se veía íntimamente unida al mismo fenómeno en el campo visual.

La disolución del arte en la producción, en la arquitectura y en el urbanismo, propuesta por algunas tendencias y movimientos, fue acompañada por la negación de la propia existencia del arte o por su alejamiento hacia el mundo de los sueños y de las utopías. La crítica de las vanguardias, entre 1910 y 1930, se hizo desde planteamientos radicales, provocadores o comprometidos.

Después de la Segunda Guerra Mundial el arte contemporáneo se ha visto obligado, por un lado, a mantener un intenso e inquietante debate con la tradición reciente de las vanguardias, con su compleja herencia figurativa y, por otra parte, a abrir nuevas experiencias que, a veces estaban planteadas polémicamente con esa tradición. Los espejismos de la utopía de una capacidad transformadora atribuida a las soluciones formales, acabaron encerrándolas en un ensimismamiento capaz de convertirse en simple narración del propio acontecimiento creador.

Volver a plantear entonces, el verdadero sentido disciplinario e histórico del arte y de la arquitectura suponía iniciar una nueva lectura del pasado sin olvidar las experiencias de unas vanguardias que modificaron tan radicalmente el propio concepto de lo artístico. Por otra parte, las numerosas y diferentes imágenes y lenguajes legados por esa tradición han servido como fuente de estímulos para nuevas alternativas.

La pintura en el siglo xx

Dadaísmo

Uno de los momentos más radicales de las vanguardias es sin duda el dadaísmo. En 1920 Picabia escribió “Dadá tiene la mirada azul; su rostro es pálido, sus cabellos rizados; tiene el aspecto de los jóvenes deportistas ingleses…”

Dadá, señalaban sus propios protagonistas, no significa nada. Más que una nueva opción artística, es un estado de ánimo. Como otros grupos de vanguardia se enfrentaban radicalmente con la historia y con el arte del pasado, pero también lo hacían con el futurismo, el cubismo o el expresionismo. Su objetivo final era la destrucción del arte, no para proponer un nuevo código artístico sino para construir una categoría única: el antiarte.

No intentaban hacer arte, lo negaban todo, pero nos quedan objetos hechos por dadaístas y numerosos textos y crónicas de sus actividades. Dadá surgió simultáneamente, y sin ningún contacto, en Zurcí y Nueva York, en 1916. Y aunque no asume ninguna de las aportaciones de las vanguardias, existen algunos antecedentes aislados como los “románticos malditos” o algunos planteamientos de artistas que entendían el arte como campo autónomo de la historia y de la vida. En 1913, Marcel Duchamp había construido su primer ready-made, una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete: la ironía no podía ser mas elocuente al ofrecer como arte una arbitraria manipulación de objetos cotidianos.

Las primeras manifestaciones se realizan en el Cabaret Voltaire de Zurcí, en 1916, y en ellas participan Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck y Hans Arp, entre otros. La obscenidad, la provocación, el escándalo, la ironía y la destrucción se presentaban intencionada e incoherentemente en su crítica negativa de la burguesía, de la guerra, del arte, de las convenciones. Con el traslado de algunos de sus protagonistas a Francia y Alemania, después de la guerra, se extiende Dadá a los focos más importantes de la vanguardia. En 1917, en la Great Central Gallery, los dadaístas americanos y europeos del grupo de Nueva York organizan una escandalosa exposición en la que Duchamp presenta su famosa fuente, un urinario firmado con el seudónimo de Mutt.

Picabia y Tzara comienzan su actividad en París en 1918; coinciden allí con algunos dadaístas que provienen de Nueva York, como Duchamp, Man Ray o Arthur Cravan. Sus atentados y experimentos afectan desde el teatro a la fotografía, el diseño y la invención de objetos ya producidos. La absoluta falta de todo y su demoledora crítica a cualquier tipo de género artístico produjo, sin embargo, una innumerable



Fuente de Duchamp.

sucesión de objetos extraños, de comportamientos difíciles de transmitir y de contactos dispares con técnicas insólitas e imágenes críticas. Bajo una actitud común comienzan a aparecer posiciones ideológicas diferentes, sobre todo en los grupos dadaístas alemanes, en los que la crítica se extiende y articula con los movimientos revolucionarios.

En Berlín, Raoul Asuman, George Grosz y John Heartfield, entre otros, logran una síntesis radical a la que no es extraña la revista expresionista *Die Aktion*. Aunque en un principio sus actividades no se diferencian sustancialmente de las de otros grupos, no tardan, en medio de la crisis revolucionaria alemana, en enfrentarse a los objetos abstractos o casuales de aquéllos. Atacarán al expresionismo abstracto, al misticismo compositivo e intuitivo de algunos pintores e intentarán construir una vía más pedagógica de la actividad Dadá, basada en la utilización combinada de nuevos materiales y disciplinas diferentes, como el fotomontaje o el fotocollage, capaces de alcanzar un compromiso político más coherente. El antiarte del grupo berlinés, más que negar la producción de objetos los volvían militantes, pero también aquí la ironía, el nihilismo, la provocación, el azar, eran elementos decisivos.

En todo caso, los objetos construidos por los dadaístas presentaban diferencias enormes entre ellos. Así, entre el *Gran Vidrio*, de Duchamp, realizado entre 1915 y 1923 –tal vez una de las obras del arte contemporáneo que más interpretaciones ha recibido– y el *Merzbau* (1923-1943), de Kart Schwitters, del grupo dadaísta de Hannover, existen diferencias insalvables. El silencio conceptual y formal que impone el primero se convierte en elocuente tradicional en el segundo. El *Merzbau* es una obra construida con desperdicios, objetos inútiles y recuerdos que crecían interminablemente; aspiraba a convertirse en una obra de arte total, en la mejor tradición romántica y expresionista. Es más, para Schwitters, Dadá es el estilo de nuestro tiempo.

Los distintos grupos dadaístas tuvieron une vida efímera, aunque la riqueza de sus propuestas y su consciente renuncia a la existencia de cualquier principio habrían de tener una enorme influencia en todo el arte del siglo XX, hasta el punto de que sus objetos inútiles se convertirían en piezas de museo o en un motivo de meditación estética para muchas tendencias posteriores. Es decir, todo lo contrario de lo que pretendían sus fundadores.

El agotamiento rápido del dadaísmo en sus diferentes versiones tuvo un final inesperado en París. En efecto, a la actividad de Picabia y Tzara no tardaron en sumarse algunos jóvenes escritores como André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, que editaban la revista *Litterature*. El inicial entusiasmo por organizar actos provocadores y simulacros de actividades consideradas serias se convirtió en un agrio debate entre Picabia y Tzara y Breton. Este último encabezaba una idea positiva del arte en la que la imaginación y el sueño aparecía como una alternativa de vanguardia. En 1924, Breton publicaba el *Primer Manifiesto del Surrealismo Dadá*, pero después se reiría de su propia desaparición.

De Stijl y el Neoplasticismo

El grupo holandés De Stijl –el estilo– fundado en 1917, plantea, con una actitud radical, algunos de los problemas más debatidos por las vanguardias históricas: la relación del arte con la historia; su disolución en la cuidad; la negación de la naturaleza, de la expresión y de la tragedia; el equilibrio compositivo basado en elementos asimétricos y disonantes; la instauración de un nuevo código del arte que se pareció en ocasiones a la lógica matemática. El procedimiento utilizado consistía, en términos generales, en estudiar las posibilidades combinatorias de la línea recta y los colores puros.

Estas propuestas tuvieron una enorme influencia y numerosos puntos de contacto con las investigaciones desarrolladas contemporáneamente por los constructivistas soviéticos y por los artistas de la Bauhaus, incluso con algunos dadaístas. En este sentido, en 1922, y como consecuencia de las relaciones que mantenían muchos artistas de estos grupos, Theo van Doesburg y El Lissitzky fundaron la Internacional Construc-

tiva, en cuyo manifiesto se podía leer: Arte es, en el mismo sentido que la ciencia y la tecnología, un método de organización que se aplica a la vida como un todo. Sin embargo, las diferencias figurativas, conceptuales e ideológicas entre otros artistas y arquitectos fueron muy importantes, como tendremos ocasión de comprobar.

Protagonistas de la aventura de De Stijl fueron pintores y arquitectos como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Pieter Oun, Georges Vantongerloo, Gerrit Rietveld o Cor van Eesteren. El grupo editará una revista con el mismo nombre y en sus páginas aparecerán los supuestos teóricos que defendían, aunque no todos con el mismo interés: los líderes indiscutibles fueron Van Doesburg y Mondrian. La consecuencia de un arte puro, neoplástico, y la negación de la historia, del pasado y de cualquier sentimiento trágico, constituyen las bases para iniciar una producción cuyo último fin era conseguir el equilibrio entre lo universal y la individualidad: el arte y la vida ya no serán contradictorios, hasta el punto que en el futuro no podrán distinguirse.

Enfrentados con el expresionismo y el naturalismo, aceptaron algunas de las consecuencias del cubismo, sobre todo la de la descomposición de los volúmenes en planos, pero negaron cualquier evidencia del espacio tridimensional. El espacio bidimensional de la pintura y del cuadro eran una misma cosa. De todos modos, el objeto final, como en otras tendencias de vanguardia, era el compromiso de la investigación formal con la ciudad y con la arquitectura. Para ellos, la pintura separada de la arquitectura no tenía justificación. Se trataba de encontrar la armonía, el equilibrio, de las tensiones originadas por la combinación de los elementos primarios de expresión. Desde esta perspectiva, las asimetrías geométricas, las diferencias en la percepción de los colores puros y el entramado de líneas negras debían aspirar a un resultado plano, abstracto, a una superficie única. Con un procedimiento semejante intentaban dar forma a la arquitectura, a la ciudad, a la vida.

Uno de los ejemplos más conocidos de la arquitectura neoplástica es la Casa Schroder, construida por Rietveld, en 1924, en Utrecht, en la que las diferencias entre interior y exterior desaparecen y la planta es libre, pudiéndose subdividir según las necesidades.

Van Doesburg, a mediados de la década de los años veinte, se plantea una nueva postura frente al dogmatismo del noeplasticismo, lo que ocasionaría la ruptura con Mondrian. En efecto, el primero rechaza el estatismo y la rigidez de los planteamientos anteriores, a la vez que defiende una nueva relación entre elementos estáticos y dinámicos, lo que supone la crítica del método ortogonal a favor de la inclusión de diagonales.

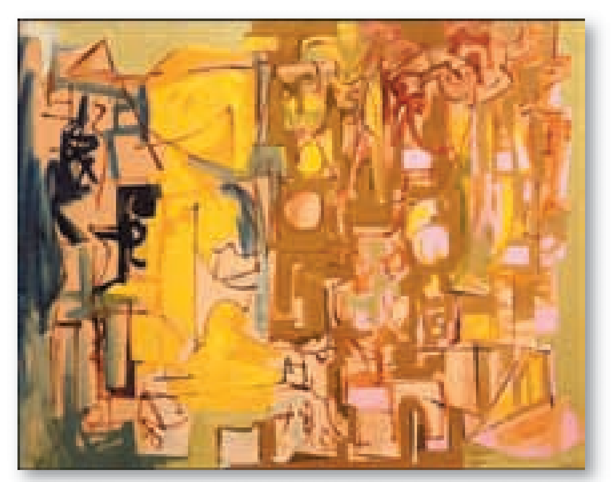
La pintura de acción, el informalismo y los nuevos procedimientos de abstracción

Durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores son numerosos los artistas europeos que se desplazan a Estados Unidos. Nueva York se convierte en el centro más importante del nuevo arte de vanguardia y los jóvenes artistas de ese país no tardan en dar un nuevo sentido a la herencia directa que reciben de los maestros europeos.

La tradición expresionista, la abstracción poscubista y el automatismo psíquico surrealista se convierten en elementos básicos a partir de los cuales se deberá iniciar un nuevo camino. En todo caso, la tradición europea es despojada de cualquier implicación de contenidos: el gesto expresionista de estos pintores ya sólo nos habla del propio artista, el automatismo no propone una iconografía del sueño o del delirio sino del mismo acto de pintar como elección psíquica del artista. Este movimiento denominado expresionismo abstracto tuvo su inicial formación en pintores como Arshile Gorky y Willem de Kooning, que sirvieron de engarce entre la pintura europea y las propuestas más radicales de otros artistas como Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Tobey o Robert Motherwell. Pollock sería el primer protagonista de la pintura de acción, pues elaboró obras a partir de la técnica del *dripping*, chorreo de la pintura sobre el lienzo, directamente del tubo, en las que la velocidad de ejecución y el propio hecho físico del movimiento del artista logran una pintura indeterminada, casual expresión íntima del ejecutor, que plantea la negación de la profundidad y la extensión de una práctica que puede traducirse en comportamientos.

La primacía del color, del gesto, de la acción y la utilización cada vez más frecuente de grandes lienzos eran características del expresionismo abstracto que muy pronto serían modificadas por la abstracción cromática de Barnet Newman, Mark Rothko o Ad Reinhardt. Estos pintores eliminan la textura, la materialidad de la pintura, los gestos, para reducir las obras a grandes superficies con dos o tres colores que hablan sólo del espacio del lienzo. Este cromatismo puro, en el que las pinceladas aparecen para marcar alguna orientación en la superficie se radicalizaría, durante los años sesenta, para tomar únicamente en cuenta el soporte, el color y el campo visual que define. La coincidencia de las obras con un antiguo profesor de la Bauhaus, Josef Albers, son significativas, aunque la actividad de Reinhardt, Barnett Newman o Frank Stella tiende a considerar la pintura como algo intraducible, donde el gesto, la vida o la comunicación no existen; es más, las pinceladas se aplican de tal forma que borran su rastro con tal de conseguir una superficie plana,

pura, sin espacio y, como el propio Reinhardt señalara, no fotografiable, lo que explica sus obras monocromas en negro. Una última consecuencia de esta abstracción pospictórica, tan fría, tan excesivamente centrada en las relaciones entre el formato del lienzo, su superficie y el color, sería la exploración de formatos no rectangulares para el cuadro, con lo que todo el proceso de negación histórica de la pintura llegaría incluso a la forma del lienzo.



Pintura amarilla, Ad Reinhardt.

Esta exposición encontraría una salida en el Minimal Art o Estructuras primarias; el afán de neutralidad y la negación absoluta del ilusionismo, la búsqueda de la mínima complejidad y el máximo orden, llevarían a la elaboración de objetos puros en los que lo fundamental era la idea. Escultura y pintura parecen coincidir en sus propósitos.

En Europa, donde el expresionismo abstracto estadounidense tuvo una importancia notable, no tardan en aparecer diferentes tendencias en esa misma línea de autonomía de la pintura y del gesto. Esta nueva abstracción recibió el nombre de informalismo, aunque este término engloba opciones distintas, unas marcadas por un acentuado lirismo en los colores utilizados, otras por una apasionada defensa del gesto y de la acción y otras volcadas en el empleo de la materia como origen de la composición e introduciendo contenidos simbólicos y críticos. Entre los pintores más importantes de la valoración gestual de la pintura se destacan Hans Hartung, el grupo Cobra, Emilio Vedova y, en España, el grupo El Paso. La defensa de la pintura y del signo como componentes de un formalismo no expresionista aparece en las obras de Nicolas de Stael o Fernando Zobel.

Antoni Tapies, Alberto Burri y Manolo Millares se encuentran entre los pintores que practican un informalismo que supone la recuperación de un elemento fundamental de las vanguardias como era el collage, con la incorporación de todo tipo de materiales hasta hacerlos protagonistas autónomos de la obra, pero abren también el camino de nuevas experiencias críticas sobre los objetos de la sociedad de consumo, la naturaleza y los comportamientos.

Paralelamente, a lo largo de los años sesenta, tanto en Estados Unidos como en Europa, se asiste a un progresivo auge de las tendencias concretas y constructivistas, si bien despojadas, aunque no en todos los casos, del proyecto ideológico que les acompañaba en el periodo histórico de las vanguardias. Volver a proporcionar un orden perceptivo basado en las leyes combinatorias del color y de la forma era la finalidad del Op art practicado por Victor Vasarely o Julio Le Parc. La introducción de movimientos en estos efectos ópticos y la configuración de espacios con objetos tridimensionales que abandonan el espacio del cuadro y se construyen con materiales plásticos, máquinas musicales o tubos de neón serán características del *arte cinético*.



Obra de Vasarely en Pecs Hungría.

Entre la imagen y el objeto

No sólo como reacción sino como consecuencia de la hegemonía de las tendencias abstractas, tanto en Europa como en Estados Unidos aparecen diferentes movimientos que recuperan las imágenes e inician un nuevo diálogo con los objetos ya producidos por la sociedad de consumo.

En el mismo marco del expresionismo abstracto y del informalismo surgen obras que recuperan imágenes en las que la poética del gesto permite la aparición de figuras atormentadas y deformadas por la propia pintura. Sin embargo, esas referencias no definen un nuevo espacio sino que colaboran eficazmente en la composición del cuadro. Aunque los matices que diferencian a los artistas que realizan este tipo de obras son importantes, no cabe duda de que con esas imágenes la pintura crea nuevos elementos dramáticos que establecen un nuevo tipo de relación con el espectador. Entre los pintores que han cultivado esta opción se destacan Antonio Saura, Jean Dubuffet, Jean Feautrier, Karen Appel, Asier Jorn o Pierre Alechinsky.



Faribole et Perceval en el Kentucky Center, Dubuffet.

El problema de la incorporación de las imágenes a la pintura no podía hacerse, sin embargo, sin renunciar a las revoluciones sobre el concepto de arte llevadas a cabo por las vanguardias. A pesar de todo, no han faltado pintores y teóricos que han visto en este fenómeno la oportunidad de criticar la tradición moderna, considerando inevitable que la pintura debía volver a representar acontecimientos.

Esto supuso, además, que algunos pintores que nunca habían abandonado las referencias a lo real, como Balthus, adquiriesen un protagonismo importante. Por otra parte, un pintor como Francis Bacon ha elaborado obras en las que las imágenes son consecuencias del uso del color en espacios agobiantes, determinados, a su vez por el movimiento violento de aquéllas. El artista expresa así sus miedos, angustias e ironías a través del nuevo protagonismo.

Estos fenómenos también han servido, utilizando aportaciones compositivas, figurativas y espaciales de las vanguardias, para formular un realismo crítico de contenido político y social como ocurre en los casos de los españoles Juan Genovés, Rafael Canogar, Eduardo Somoza, Eduardo Arroyo, el Equipo Realidad o el Equipo Crónica: la tradición del Guernica de Picasso no estaba demasiado lejos.

La nueva valoración de imágenes y de los objetos de la sociedad de consumo no sólo ofrecía posibilidades a la pintura a través de la representación, sino que tomados como datos físicos podían iniciar una relación distinta con la realidad. De este modo, recuperando el principio del collage, vemos algunos pintores vinculados al expresionismo abstracto incorporar objetos cotidianos a sus cuadros, como en el caso de Robert Rauschenberg o Jasper Johns, o convirtiendo esos objetos en obras de arte como ocurre en la conocida ***Cama***, realizada por el primero en 1955, colgada y manchada de color. Este tipo de actividad fue definida como neodadaísmo y tuvo en el *Nuevo realismo* europeo sus expresiones mas interesantes a partir de la utilización del collage y del ensamblaje de objetos y desperdicios de consumo. El mismo Duchamp criticó esta reutilización de sus *ready-mades* con una finalidad estética.

Estos componentes también forman parte de un movimiento más amplio y complejo como es el pop-art, que tuvo su desarrollo más importante durante los años sesenta, fundamentalmente en Inglaterra y Estados Unidos. Las imágenes derivadas de los medios de comunicación de masas, como los comics, el cartel, la publicidad o los objetos cotidianos pasaron a protagonizar la pintura no como objetos encontrados sino como experiencias artísticas autónomas que alcanzaban su significación en el hecho de aparecer en contextos nuevos y frecuentemente ajenos a su medio y soporte habituales. Las célebres sopas de lata Campbell de las series sobre Marilyn Monroe, de Andy Warhol, los fragmentos publicitarios de James Rosenquist, las viñetas de comics convertidas en enormes lienzos de Roy Lichtenstein, los objetos blandos, como mesas, hamburguesas o máquinas de escribir, o la conversión de elementos cotidianos diminutos en objetos monumentales, de Claes Oldenburg, están entre las manifestaciones más conocidas del pop-art, que nunca enfrentó críticamente esa realidad sino que le proporcionó un estatuto artístico al proponer una meditación sobre la percepción de los objetos.

El futurismo y la pintura metafísica

Italia es el país donde esta corriente se desarrolló. El teórico, y el alma, de este movimiento fue el poeta italiano Marinetti.

En sus escritos o manifiestos, a los que era muy aficionado, recalca su interés por la velocidad. La necesidad de dotar a sus figuras de movimiento lo fuerza a representarlas con varias cabezas. Otro de los autores más representativos del Futurismo es Giacono Balla. La pintura Metafísica, por su parte, cuenta con una figura excepcional: Giorgio de Chirico.

Giorgio de Chirico (1880 -1978)

Aunque nació en Grecia, desarrolló su obra en Italia, especialmente en la ciudad de Turín. Sus obras representan calles y plazas porticadas vacías. De Chirico solía colocar en el centro de las plazas estatuas que proyectaban enormes sombras. Sus obras transmiten calma, soledad y nos sitúan fuera de cualquier tiempo real. También representó figuras de maniquíes a modo de muñecos de madera. Sus obras principales: *Héctor y Andrómaca* y *El mal genio de un rey*.



Héctor y Andrómaca, Chirico.

El Surrealismo

La pintura surrealista salta a la escena en 1925, determinada principalmente por el inconsciente. En esta corriente jugó un papel importante la figura del loco y el salvaje; el espiritismo o el sonambulismo. Se dan dos corrientes: el surrealismo abstracto y el surrealismo figurativo.

Joan Miró (1903 -1983)

Es uno de los representantes de la primera corriente. Posee una visión fantástica del mundo que se transforma en formas naturales. Sus colores son vivos y luminosos, llenos de ingenuidad infantil. Los elementos propios son el punto, la línea y la estrella. Los cuadros responden a esquemas planificados y ordenados, aunque a primera vista no lo parezcan. Sus obras principales son: *El Carnaval de Arlequín* y *La Masía.*



11 Mural en Ludwigshafen, Alemania, Miró.

Salvador Dalí (1904 -1989)

Se alineó al grupo de los surrealistas figurativos a partir de 1929.

Su obra se caracterizó por las asociaciones insólitas entre los elementos del cuadro. Sus formas crean una atmósfera onírica y delirante. Su colorido es brillante y luminoso, y representa los objetos con un realismo casi fotográfico. Sus principales obras son:

La persistencia de la memoria, *La metamorfosis de Narciso* y *Los relojes*.



El sueño, Dalí.

La Abstracción

El arte abstracto prescinde de todos los elementos figurativos. Sus representaciones se basan en formas llenas de color que nada tienen que ver con la realidad. Están ausentes las figuras humanas, los paisajes, y todo elemento convencional; sólo se presentan combinaciones de colores que expresan un lenguaje sin formas, lo mismo que ocurre con la música. Dentro de esta corriente encontramos figuras como Kandinsky y Paul Klee.

Paul Klee (1879 -1940)

Fue una figura ligada la Bauhaus, escuela que jugó un papel también muy importante en la pintura. Junto con Kandinsky, Fieninger y Jawlensky formaron el grupo llamado El Jinete Azul. Su pintura se encuentra entre el arte abstracto y el figurativo. Tiene una gran ingenuidad, infantilidad y misterio en sus obras. El color se ordena libremente siguiendo los impulsos de la creación. Sus obras principales fueron: *Scenio*, obra que combina formas geométricas con manchas de color y *El jardín mágico*.



Insula Dulcamara, Paul Klee.

El Pop Art

Se desarrolló en los años sesenta y representó el lenguaje de la sociedad de consumo. Su denominación es la abreviatura del llamado *Arte Popular*. Arte propio de la sociedad urbana, su lenguaje se nutre de la publicidad y se aleja de la naturaleza. Inicialmente, utilizó imágenes conocidas con el fin de mostrar una postura crítica hacia la sociedad de consumo.

Cultivadores de Pop Art fueron el inglés Hamilton, los americanos Andy Warhol, Jasper John y Roy Lichtenstein, este último incorporó el lenguaje del cómic a sus obras.

Andy Warhol (1929 -1987)

Fue el máximo representante de esta corriente artística en Estados Unidos. Reprodujo imágenes de productos de consumo. Convierte al arte en un medio de expresión de la sociedad de consumo. Juega con las imágenes más populares y cotidianas de nuestro tiempo. Sus principales obras fueron:

Lata de sopa Campbell, *Latas de coca cola* y *Marilyn Monroe*.

La Abstracción en la escultura

A medida que avanzó el siglo xx se dio una serie de cambios en las artes plásticas:

- Las obras se vacían; es decir aparece el hueco. Como representante de esta tendencia tenemos a Gargallo.
- Se procede a la deformación para encontrar nuevas posibilidades. Ésta fue la práctica de Moore.
- La escultura se funde con el espacio, conteniendo un todo. Sus representantes más destacados son los hermanos Pesner.
- Las formas se convierten en atracción pura, como en el caso de Chillida.
- La representación del movimiento con las llamadas esculturas máquinas, practicado fundamentalmente por Claes Oldenburg.



Bolas gigantes, Oldenburg.

Arquitectura

El Racionalismo en arquitectura

En el siglo xx aparece un nuevo concepto de arquitectura acorde con las necesidades de una nueva sociedad, determinadas por los grandes cambios ocasionados por la Revolución Industrial. En términos generales, se relacionaban principalmente con la demanda de viviendas dignas por parte de la clase trabajadora.

El Racionalismo plantea la búsqueda de una arquitectura **basada en la razón**. Es el movimiento que define las formas y volúmenes elementales como el cilindro, el cubo, el cono y la esfera. Los antecedentes se pueden encontrar en el Neoclasicismo y, desde luego, en el Art Nouveau, que ya habían planteado muchos de los elementos.

La formación del Movimiento moderno en la arquitectura se ha presentado tradicionalmente como una evolución desde la tradición ecléctica del siglo xix hasta su depuración ornamental y topológica en los años veinte. En ese proceso, conceptos como los del racionalismo, funcionalismo, unidad del arte y técnica y negación de la historia y de los modelos del pasado eran asumidos, con mayor o menor entusiasmo, por arquitectos y grupos.

Esta línea argumental de una obra repleta de héroes y pioneros ha sido cuestionada rigurosamente en los últimos años. Si la actividad de un William Morris o la de los artistas y arquitectos de los distintos modernismos europeos ha podido ser entendida como una crítica radical al historicismo, como punto de partida de nuevos compromisos sociales y de una nueva concepción del proyecto que debería afectar los objetos cotidianos a la arquitectura, es más exacto analizarlos como consecuencias de tradiciones decimonónicas. La arquitectura y las teorías de los dos primeros decenios del siglo xx, denominadas equivocadamente protorracionalistas, suponen una opción, una tendencia, como distintos hábitos figurativos, en la que los elementos tradicionales y nuevas soluciones, lejos de ofrecerse como propias de un movimiento de transición, lo hacen de una manera autónoma y paralela a las primeras formulaciones del racionalismo y del funcionalismo.

En todo caso, en las obras de esta época encontramos mezcladas hipótesis nuevas y referencias o citas de la tradición y también en las tendencias racionalistas, que proponen una reducción radical de la forma y de las topologías arquitectónicas hasta su configuración más elemental y fácilmente reproducible, se puede observar una secreta inspiración a construir un nuevo clasicismo.

Al lado de la influencia de los nuevos materiales, de los motivos figurativos derivados de la precisión de la máquina y de la técnica, y del intento de vincular arte y producción como una manera de dar forma a la ciudad y a la vida, la arquitectura tenía que aceptar su propia tradición y, a la vez, proponer la fórmula operativa que en numerosas ocasiones pasaba por una geometrización del diseño y del proyecto, atendida como la más idónea para su estandarización. Sin embargo, entre las filas de los racionalistas no tardarían en levantarse dudas y así un crítico tan importante como Adolf Behne podía preguntarse, en 1926, si realmente eran las formas cuadrangulares las más funcionales desde el punto de vista social.

Buena parte de estos problemas comienzan a plantearse en Alemania con la fundación del Deutscher Werkbund en 1907. En él coinciden políticos, empresarios, intelectuales, artistas y arquitectos que intentan un compromiso entre el desarrollo tecnológico, la producción industrial y la investigación de un nuevo concepto de diseño capaz de dar respuesta no sólo a los intereses inmediatos de una competitividad industrial basada en el prestigio de la forma sino también a la arquitectura y a la ciudad. Esta utopía de formalizar los objetos afectará a casi todas las tendencias del Movimiento moderno. Sin embargo, en el Werkbund ese fenómeno no partía tanto de los motivos visuales derivados de la técnica cuanto del afán de proporcionarles una imagen nueva.

Hermann Muthesius, Emil y Walter Rathenau, Henry Van de Velde, Walter Gropius y Peter Behrens son algunos de los industriales y arquitectos que coinciden en el Werkbund a partir de 1907. Muthesius y Behrens son las figuras más representativas, el primero en el sentido de intérprete de la tradición inglesa de las Arts, y Rathenau precisamente en 1907. Pero si éstos pueden presentarse como exponentes típicos de la ideología del Werkbund, la enorme heterogeneidad de sus componentes supone la existencia de un importante debate. Para algunos, como Van de Velde o Gropius, la investigación formalista, la defensa del artesanado y de la cualidad atribuida a sus productos y el sentido crítico con el que veían la relación con la industria constituían elementos suficientes como para defender la artisticidad de los objetos frente a las ideas de tipificación, reproducibilidad y compromiso con la producción que mantenían Behrens y Muthesius.

A pesar de todo, los proyectos arquitectónicos de Muthesius permiten atender a su idea de tipificación, también pasada por una defensa a ultranza de la pasión por la forma como la mejor manera de sentar las bases normativas de un nuevo clasicismo, algo que también le ocurría a Behrens, para quien la tipificación era un procedimiento de análisis de tipo lógico. En el Congreso del Werkbund, celebrado en Colonia en 1914, Muthesius señalaba que un signo característico propio de las artes arquitectónicas debería ser la tendencia a lo típico… la tipificación rechaza todo lo que es insólito, busca lo común. Contra esta idea se levantaron numerosos arquitectos, entre ellos Van de Velde, que respondía afirmando que mientras existieran artistas en el Werkbund protestarían contra toda propuesta de establecer un canon o tipificación.

En la exposición celebrada en 1914, con motivo del mencionado congreso se construyeron varios edificios en los que la sugestión de la máquina era aceptada como una aportación figurativa, como un problema de lenguaje. Bajo esta perspectiva, el **Pabellón del vidrio** de Bruno Taut era un canto a las teorías expresionistas de la arquitectura de cristal.

La Fábrica modelo de Gropius representaba una síntesis entre la valoración artesanal de los materiales y la meditación sobre una arquitectura contradictoriamente vinculada a los procesos industriales; el **Teatro** de Van de Velde se presentaba como una valoración expresiva, no típica, de una topología tradicional; el **pabellón** de Hofmann recurría a una abstracción del clasicismo mediante el empleo de pilastras acanaladas y frontones.

La *coherencia ideológica* del Werkbund se ofrecía más como una declaración de intenciones que como un programa, aunque no se puede negar la enorme importancia de estos planteamientos. Llamadas a la utopía y retrocesos compositivos parecen formar parte de un mismo proyecto anterior suyo de mayor alcance. La **Fábrica** de Gropius y Meyer, de 1914, puede leerse como una renuncia si se tiene en cuenta un proyecto de su autoría en la que el uso de nuevos materiales y las esquinas de hierro y cristal suponían un atrevimiento compositivo y formal que, sin embargo, hay que entender también como algo lejano a una hipotética estética tecnológica. En ambos casos, como en sus contradictorias defensas del artesanado y de la negación de la individualidad o el apoyo a lo repetitivo, lo que subyace es el ideal de la forma pura como garantía de una nueva arquitectura.

Las contradicciones que se han mencionado tienen una brillante comprobación en la obra de dos importantes arquitectos, Peter Behrens y Adolf Loos. El primero, protagonista indiscutible de las actividades del Werkbund y con un estudio por el que pasaron Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe, intenta equilibrar el mito de la unidad entre arte y técnica con una composición simplificada de carácter clasicista, como ocurre, por ejemplo, en su Fábrica de Turbinas AEG construida en Berlín en 1909, verdadero templo del trabajo que resuelve en términos de fachada con una ilusión tan clasicista como la relación entre pilastra, arquitrabe y frontón.

Adolf Loos es, sin duda, uno de los arquitectos más brillantes de este periodo. Sus obras y sus escritos tuvieron una notable influencia en el Movimiento moderno, no tanto porque anticipase soluciones racionalistas sino por sus afirmaciones radicales contra el modernismo de la **secesión vianesa** y el **historicismo decimonónico**. Su polémica contra el ornamento entendido como un impulso de delincuentes y degenerados no suponía un enfrentamiento arbitrario con la tradición. Es más: defendía la romanidad de la arquitectura y el modelo de la antigüedad clásica. En resumen, no apoyaba tanto al racionalismo funcionalista como a la razón clásica. Sin embargo, su clasicismo es abstracto, depurado, disciplinado, de tal forma que la imagen de la arquitectura no es sino el resultado de un atento estudio de los espacios interiores. Entre la ironía de su proyecto para el *Chicago Tribune*, de 1922, consistente en un rascacielos de granito negro en forma de columna dórica o las citas clasicistas de la casa de la Michaelerplatz, de 1911, lo que Loos propone es una concepción nueva del clasicismo que ya nunca más debería ser atendido como un arte sino como una construcción.

Los arquitectos del denominado protorracionalismo planteaban una alternativa muy diferente de la que sostenían las vanguardias racionalistas en las que la revolución figurativa de las artes plásticas cumplió un importante papel. Las consecuencias del cubismo y del futurismo en la arquitectura, por otra parte, no habían sido sino una aproximación efímera, de máscara, y una práctica convencional. Las vanguardias radicales de los años veinte y el racionalismo partirán de nuevos supuestos, como se podrá comprobar.

Le Corbusier (1887 -1965)

Fue un teórico que cumplió todos sus principios en cada una de sus obras. Los cinco principios que rigen su arquitectura son:

1. Los edificios se levantan del suelo apoyándolos sobre **pilotes**; de esta manera, el espacio entre el suelo y el edificio propiamente dicho se vuelve transitable.
2. Las cubiertas de los edificios se transforman en espacios habitables; son los llamados **techos-jardín**. Alojaban jardines, piscinas, canchas de tenis, etcétera.
3. Los edificios cuentan con **ventanas longitudinales** de gran tamaño que proporcionan una mejor iluminación.
4. Las **plantas son libres** en los diferentes pisos; es decir, pueden ser distribuidas de diferente forma unas con relación a las otras, lo que permite adaptarlas a necesidades específicas.
5. Las **fachadas son libres**, sin ningún condicionamiento de los muros de carga.

Entre sus obras destacan: *Villa Saboya*, *La Unidad de habitación*, en Marsella.



Capilla de Notre Dame du Haut, Le Corbusier.

La Bauhaus

Es una escuela creada en 1919 en la ciudad alemana de Weimar por el arquitecto Walter Gropius, quien durante los primeros años fue su director.

Walter Gropius (1883 -1969)

Su figura ha quedado unida a su actividad pedagógica en la Bauhaus. Desarrolló su arquitectura desde la lógica. Sus edificaciones son sosegadas y sin alteraciones. Por primera vez realiza fachadas enteras de vidrio. Sus obras principales: La fábrica Fagus y el Edificio para la Bauhaus.



Edificio de La Bauhaus, Gropius.

Mies van der Rohe (1886 -1869)

Los materiales empleados serían determinantes para este autor, ya que los empleó como elementos expresivos: la piedra, el mármol, el acero y el vidrio en forma pura. Creó volúmenes claros y nítidos.

Diseñó rascacielos de metal y vidrio que servirán de base para la arquitectura contemporánea. Entre sus obras principales destacan: el edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, en Berlín y el pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

El Organicismo

La **arquitectura orgánica** aparece hacia 1923 y supone la unión de las formas arquitectónicas con la naturaleza. Su máximo representante es Frank Lloyd Wright.

Frank Lloyd Wright (1869 -1959)

Desde el comienzo de su carrera se interesó por las relaciones de la arquitectura y la naturaleza. Fue un hombre de formación cosmopolita y tuvo dos influencias fundamentales: la arquitectura japonesa y los vestigios del arte maya. En sus construcciones se percibe una continuidad entre el interior y



Galería Nacional en Berlín, Rohe.

el exterior del edificio. Las plantas son libres y con continuidad en los ambientes. Entre sus obras principales están: La Casa de la Cascada, en Pensilvana y El Museo Guggenheim, en Nueva York.

Casa de la cascada (Fallingwater) de Frank Lloyd Wright

Wright, en su búsqueda de una arquitectura capaz de integrar la industria, la técnica y las máquinas con los grandes espacios naturales, construye la Casa Kaufman. La estructura es geométrica, de planos horizontales de hormigón que juegan contra planos verticales de piedra. Se levanta sobre un precipicio, con una espectacular cascada. Por el techo entra directamente la luz solar que pasa a través de los árboles que rodean los costado de la casa. En esta construcción, Wright perfeccionó el uso de los materiales, y la integración de los volúmenes del espacio interior de la casa con el espacio exterior.



La crisis del movimiento moderno

Se ha podido comprobar que algunas de las razones de la crisis del movimiento moderno se encuentran en el fracaso de sus propios planteamientos y las autocríticas de sus protagonistas. Despojada de su ideología y ante la imposibilidad reconocida de transformar la vida y la ciudad en base a criterios de forma normativos, la vanguardia arquitectónica se presentaba o banalizada en la vulgarización del *Estilo internacional* o silenciosa y autobiográfica en la lucidez de algunos de sus más importantes representantes.

En la década de 1950 Le Corbusier inicia una las propuestas más sugestivas de la arquitectura contemporánea basada en una profundización del lenguaje tratando de agotar las posibilidades figurativas y tipológicas encerradas en el racionalismo y en su propia trayectoria. En la iglesia de Notre Dame du Aut, en Ronchamp, construida entre 1950 y 1955, las citas de las vanguardias se utilizan simbólicamente en un espacio retórico. Lo que a primera vista podría parecer un gesto irracional, no es sino una meditación sobre la historia, consciente de que su utopía ya sólo puede ser un fragmento formal que aspira a convertirse en un objeto insólito. Sus grandes proyectos urbanos y sus sueños sobre la reorganización de las grandes ciudades quedan reducidos a sacar todas las posibilidades expresivas y formales de los materiales y de la experimentación con el lenguaje. Otros ejemplos de esta actitud de Le Corbusier son su Unite d'Habitation, construida en Marsella en 1952, el Convento de la Tourette en Eveux, de 1960, y sus trabajos para Chandigah, en India, realizados entre 1951 y 1960. La modulación escultórica del hormigón, el uso de la memoria y del enriquecimiento figurativo aparecen en estas obras, que no tardarían en crear escuela, desde Estados Unidos a Japón.

Muy diferente es la actitud sostenida por Mies van der Rohe en Estados Unidos, donde mantuvo una defensa orgullosa de la ortodoxia del racionalismo, aunque sin ningún compromiso con la ciudad. Su arquitectura se presentaba inalcanzable. Entre el manierismo propiciado por Le Corbusier y la sublimación racionalista de Mies van der Rohe, comienzan a surgir durante la segunda postguerra diferentes alternativas al movimiento moderno, aunque es cierto que muchas de ellas nunca pudieron renunciar a una herencia tan inquietante. Así se abren paso distintas posturas, desde las consecuencias planteadas por la labor de algunos maestros como Louis Kahn, que recurre a la historia y a la composición tradicional para crear nuevos espacios de calma, o Alvar Aalto, que realiza una síntesis entre las tradiciones vernáculas locales y las poéticas del racionalismo, hasta la utilización de la obra de Wright como bandera de una opción orgánica y antirracionalista de la arquitectura. Mientras tanto, la obra de Wright recorre aspectos insospechados y gestuales como ocurre en la espiral, convertida en objeto, del Museo Guggenheim construido en Nueva York en 1959.

En Italia, la constatación del agotamiento del movimiento moderno abre dos vías absolutamente opuestas; así, si el neorralismo de Ludovico Quaroni o Mario Ridolfi que aspira a un nuevo tipo de compromiso social de lenguaje respeta las tradiciones nacionales y populares, el neoliberty, con Roberto Gabetti, Aimaro d'Isola o Pablo Portoghesi entre sus partidiarios, propone una relectura de la historia, buscando entre los elementos desplazados por la línea canónica del racionalismo de la razón una nueva experiencia con el lenguaje y la oportunidad de reconsiderar la misma profesión de arquitecto.

Pero es tal vez entre los herederos más directos del movimiento moderno donde se encuentran las alternativas más coherentes pues asumen las consecuencias del reciente pasado pero ensayan una nueva relación con la sociedad y recuperan elementos antropológicos y morfológicos tradicionales

frente a la idea de la ciudad defendida por los C.I.A.M que proponía una división en zonas funcionales de producción, residencia o consumo. En este sentido, el último Le Corbusier se convertirá en referencia ineludible. Se recupera el concepto de lugar, de calle, de plaza, se bucea en las sugerencias figurativas de la vanguardia y se profundiza no sólo en las posibilidades expresivas y simbólicas de la arquitectura sino también en la definición de su propia especificidad. En esta amplia tendencia podemos reconocer la labor de arquitectos, en ocasiones opuestos entre sí, como Giancarlo de Carlo, Aldo van Eyck, Peter Smithson y el **Nuevo brutalismo inglés** o Kenzo Tange y el grupo Metabolism japonés.



Estación de TV Fuji en Odiaba, Kenzo Tange.

A pesar de todo, en las décadas de 1950 y 1960, la tradición funcionalista plantea una huida hacia delante confiada en la tecnología como la única capaz de realizar la utopía. La solución del caos metropolitano no es ya una cuestión política sino técnica y científica. En este sentido se suceden los proyectos en los que el diseño incorpora como datos esenciales la técnica y la ciencia, lo cual aleja las incertidumbres de lenguaje de la arquitectura, que se disuelve en las grandes megaestructuras urbanas. La imagen final no es la de una investigación tipológica ni formal, sino que se reduce a la presencia ostentosa de la técnica. Una investigación irónica sobre estos supuestos es la desarrollada en los años sesenta por el **grupo Archihram**. Sus organismos presentan aspectos zoomorfos y biomorfos, son móviles y permanentemente renovables.

El arte conceptual y las nuevas tendencias

Desde la segunda mitad de la década de 1960 y como consecuencia de los caminos abiertos por las tendencias anteriores se sucede una interminable serie de movimientos que persiguen no sólo cuestionar el arte sino reducirlo o ampliarlo a una presentación de los propios mecanismos y procesos de creación. El objeto artístico pierde cualquier valor frente a la primacía del concepto, de la idea.

Esta perspectiva suponía, a la vez, continuar los canales de comercialización y el sistema de relaciones sociales: el *happening*, el *body-art*, el *land-art*, el *fluxus*, el *arte povera* o el *arte conceptual* son otras tantas manifestaciones de este fenómeno. La creación de ambientes efímeros, la intervención sobre el propio

La arquitectura posmoderna

Durante la década de 1980 se produjo un regreso a la arquitectura clásica. De acuerdo con el teórico estadounidense Jencks, la arquitectura posmoderna se puede dividir en:

- **Arquitectura irónica:** Emplea los elementos clásicos con ironía y de manera inconexa.
- **Arquitectura latente:** Toma del clasicismo sus principios de organización básicos.
- **Arquitectura fundamentalista:** Toma del clasicismo los elementos geométricos esenciales. Dentro de este grupo estaría Rafael Moneo y su obra, el Aeropuerto de Sevilla.
- **Arquitectura canónica:** El arquitecto Ricardo Bofill sería un ejemplo de esta tendencia. Se desarrolla fundamentalmente en Norteamérica y en Inglaterra.
- **Arquitectura moderna:** Propone el eclecticismo y el mantenimiento de los elementos clásicos.

La Reconstrucción

Propone la desintegración del edificio; la función se separa de la forma. Los arquitectos experimentan con las formas e incluso las dotan de color. El arquitecto más representativo de esta tendencia es Peter Eisenman.

El High Tech

Esta propuesta se basa en el uso de la tecnología de punta. La obra más representativa es el Centro de Arte Contemporáneo Georges Pompidou de París, realizado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. También podemos incluir en esta tendencia a Norman Foster.

La arquitectura del siglo xx		
Primera mitad del siglo		
El Racionalismo	**La Bauhaus**	**El Organicismo**
Le Corbusier • Villa Saboya. • La unidad de habitación, en Marsella. • La iglesia de Notre Dame du Haut.	**Walter Gropius** • La Fábrica Fagus. • El edificio para la Bauhaus. **Mies van der Rohe** • El edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, en Berlín. • El pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929.	**Frank Lloyd Wright** • La Casa de la Cascada, en Pennsilvana. • El Museo Guggenheim, en Nueva York.

Segunda mitad del siglo			
La arquitectura de la década de 1950	**La arquitectura de la década de 1960**	**La arquitectura posmoderna**	**Las últimas tendencias**
• Gio Ponti • Félix Candela, • Jon Utzon, Eero Saarinen, Kenzo Tange • Allison • Peter Smithson • Louis Kahn • Ridolfi • Vittorio Gregotti • Alvar Aalto	Desarrollo del **urbanismo**. **El metabolismo** (Japón).	• Arquitectura **irónica**. • Arquitectura **fundamentalista**. • Arquitectura **canónica**. • Arquitectura **moderna**.	**La recontrucción.** **El High Tech.**

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón y Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonia: Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería,* Universidad Iberoamericana, Dpto. de Arte, 1994, México.
Alcina, J., *Arte y antropología,* Alianza Forma, 1982, Madrid.
Amador, A., *Enciclopedia El Arte Mexicano, Tomo I. Arte prehispánico,* Salvat, 1986, México.
Argan, G. C., *Comprender la pintura,* Teide, 1969, España.
–, *Renacimiento y Barroco,* Akal, 1987, España.
–, *El arte moderno,* Fernando Torres, 1975, España.
Arié, Rachel, *España musulmana,* Labor, 1982, España.
Arnason, A. H., *Historia del arte contemporáneo,* Planeta, 1972, España.
Arson, *Historia del arte moderno,* Daimon, 1972, España.
Azcárate, José María, *Arte gótico en España,* Cátedra, 1990, España.
Baines y Jaromir, *Dioses, templos y faraones,* Folio, 1993, España.
Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna,* Gustavo Gili, 1977, España.
Berger, John, *Modos de ver,* Gustavo Gili, 2000, España.
Berger Alonso, Magin, *Arte románico en Asturias,* Idea, 1966, España.
Cosío et *al*., *Historia mínima de México,* Colegio de México, 1994, México.
Bernárdez, C., *Historia del arte: Primeras vanguardias,* Planeta, 1994, España.
Blanca, M. de los A., *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV,* Vicens Vives, 1989, España.
Blanco, A., *El arte del Próximo Oriente,* Anaya, 1992, España.
–, *El arte antiguo de Asia Anterior,* Universidad de Sevilla, 1972, España.
Bonet, A., *Arte prerrománico asturiano,* Polígrafa, 1967, España.
Borngässer, B., *Neoclasicismo y Romanticismo: arquitectura, escultura, pintura y dibujo 1750-1848,* Könemann, 2000, Alemania.
Borrás G., *Introducción general al arte,* 1984, España.
–, *El Islam: De Córdoba al mudéjar,* Sílex, 1990, España.
Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* Visor, 1996, España.
Brion, M., *Leonardo da Vinci,* Ediciones B, 2002, México.
–, *Miguel Ángel o la creación,* Ediciones B, 2004, México.
Brom, J., *Esbozo de Historia de México,* Grijalbo, 1998, México.
Burke, M., *La pintura y la escultura en Nueva España: El Barroco,* Grupo Azabache, 1992, México.
Burke, P., *El Renacimiento,* Grijalbo, 1993, España.
Burkhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia,* Iberia, 1971, España.
Cahen, C., *Historia universal: El Islam desde los orígenes hasta los comienzos del Imperio Otomano,* Siglo Veintiuno, 2000, España.
Calvo, F., *Conocer el arte,* Historia 16, 1997, España.
–, *El arte contemporáneo,* Tarur, 2001, España.
Canfranchi, L., *El arte en el Renacimiento,* Moleiro, 1996, España.
Carmona, J., *Iconografía clásica,* Istmo, 2000, España.
–, *Iconografía cristiana,* Istmo, 1998, España.
Carrillo y Gariel, A., *Técnica de la pintura en Nueva España,* UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, México.
Caso, A., *El pueblo del Sol,* FCE, 1981, México.
Checa Cremades, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1460-1560,* Cátedra, 1988, España.
–, *Alberto Durero,* Historia 16, 1993, España.
Checa y Morán, *El Barroco,* Istmo, 1982, España.
Chico, M. V., *Pintura gótica del siglo XV,* Vicens Vives, 1989, España.
Cirlot, L., *Historia del Arte: Últimas tendencias,* Planeta, 1994, España.
–, *Las claves de las vanguardias artísticas del siglo XX: Cómo identificarlas,* Ariel, 1988, España.
Conant, J., *Arquitectura carolingia y románica 800-1200,* Cátedra, 2001, España.

Cortés, M., *El arte bizantino,* Historia 16, 1989, España.
Cottington, D., *Movimientos en el arte moderno: Cubismo,* Tate Gallery Publishing Ltd, 1998, Inglaterra.
Crispino, E., *Leonardo,* Giunti Marzocco, 2004, Italia.
–, *Miguel Ángel: vida de artista,* Giunti Marzocco, 2003, Italia.
Crispoliti, E., *Cómo estudiar el arte,* Celeste Ediciones, 2001, España.
Da Vinci, L., *Tratado de pintura,* Akal, 1998, España.
De Fusco, R., *Historia de la arquitectura contemporánea,* Blume, 1981, España.
De Miguel, M. P., *Del Realismo al Impresionismo,* Historia 16, 1989, España.
Díaz, F., *El Arte en Nueva España,* UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1921, México.
Echevarría, E., *El arte bizantino,* Circulo de Lectores, 1991, España.
Elsen, A., *Los propósitos del arte,* Agular, 1971, España.
Erlande-Brandenburg , A., *El arte gótico,* Akal, 1992, España.
Erlande-Brandenburg y Martínez, *El inicio de la Edad Media,* Salvat Editores, 1992, España.
Español, Francesca, *El arte gótico I,* Historia 16, 1989, España.
Fernández, A., *Dioses prehispánicos de México,* Panorama, 1992, México.
Fernández, J., *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días,* Porrúa, 1984, México.
Fernández, A., *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau,* Historia 16, 1989, España.
Fernández, J., *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas,* Ariel, 1996, España.
–, *Las claves del Renacimiento,* Planeta, 1989, España.
–, *Barroco en Europa,* Gustavo Gili, 1983, España.
–, *Arquitectura mozárabe, de la época visigoda,* Poligrafa, 1972, España.
Focillon, H., *Arte de Occidente: La Edad Media románica y gótica,* Alianza, 1988, España.
Fontbona, F., *Las claves del arte modernista,* Ariel, 1988, España.
Francastel, Pierre, *Sociología del arte,* Alianza, 1984, España.
–, *Pintura y sociedad,* Cátedra, 1984, España.
–, *La figura y el lugar El orden visual del Quattrocento,* Monte Ávila Editores, 1988, España.
Frankfort, H., *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo,* Cátedra, 1982, España.
Freixa, *Introducción a la Historia del Arte: Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos,* Barcanova, 1991, España.
Friedlanender, W., *De David a Delacroix,* Alianza, 1989, España.
Gallego, J. R., *Pintura contemporánea,* Salvat, 1971, España.
Garcés, G., *Pensamiento matemático y astronómico en el México precolombino,* IPN, 1982, México.
García, J. E., *Arte español: De la Ilustración al siglo XIX,* Encuentro, 1998, España.
García y Landa, *La escultura de la Prehistoria al Gótico,* Antiquaria, 1994, España.
García, A., *Teotihuacan, la ciudad de los dioses,* García Valadés, 1984, México.
Garriaga, J., *Renacimiento en Europa,* Gustavo Gili, 1982, España.
Gendrop, P., *Arte prehispánico en Mesoamérica,* Trillas, 1990, México.
–, *Compendio de arte prehispánico,* Trillas, 1989, México.
–, *El México antiguo,* Trillas, 1986, México.
Gierdon, S., *El presente eterno: Los comienzos del arte,* Alianza, 1981, España.
–, *Espacio, tiempo y arquitectura,* Dossat, 1980, España.
Gombrich, E., *Norma y forma: Estudio sobre el arte del Renacimiento,* Alianza Editorial, 1985, España.
–, *Historia del arte,* Alianza, 1979, España.
Gombrich, Hochberg y Black, *Arte, percepción y realidad,* Paidós, 1996, España.
Gómez, M., *El arte árabe español hasta los almohades: Arte mozárabe,* Ars Hispaniae , 1951, España.
Gómez, M. E., *Pintura y escultura españolas del siglo XIX,* Espasa-Calpe, 1993, España.
Gozzoli, M. C., *Cómo reconocer el arte gótico,* Editorial Médica y Técnica, 1980, España.
Guerrero, R. F., *Historia general del arte mexicano,* Hermes, 1981, México-Buenos Aires.
Gympel, J., *Historia de la arquitectura: De la antigüedad a nuestros días,* Könemann, 1996, Alemania.
Hale, J R, *Enciclopedia del Renacimiento italiano,* Alianza Editorial, 1984, España.

Haskel, F., *Patrones y pintores: Arte y sociedad en la Europa Barroca,* Cátedra, 1984, España.
Hay, D., *La época del Renacimiento: El amanecer de la Edad Moderna,* Alianza Editorial, 1988, España.
Hernández, J., *El Cinquecento y el Manierismo en Italia,* Historia 16, 1986, España.
Hitchcock, H., *Arquitectura de los siglos XIX y XX,* Cátedra, 1981, España.
Honnef, K., *Arte contemporáneo,* Taschen, 1993, Alemania.
Honour, H., *El Romanticismo,* Alianza, 1981, España.
–, *El Neoclasicismo,* Xarit, 1982, España.
Hyghe, R., *Historia del arte,* Planeta, 1965, España.
Jantzen, H., *La arquitectura gótica,* Nueva Visión, 1970, Argentina.
Johnson, P., *Antiguo Egipto,* Javier Vergara, 1999, Chile.
Kandinsky, V., *Punto y línea sobre un plano,* Paidós, 1971, España.
Krautheimer, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina,* Cátedra, 1984, España.
Kristerller, P. O., *El pensamiento renacentista y las artes,* Tarus, 1980, España.
Kruft, H. W., *Historia de la teoría de la arquitectura,* Alianza, 1990, España.
Kubler, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII,* Plus Ultra, 1957, España.
Kultermann, U., *Historia de la historia del arte,* Akal, 1996, España.
Lafuente, E., *La fundamentación y los problemas de la historia del arte,* Instituto de España, 1985, España.
–, *Breve historia de la pintura española,* Akal, 1987, España.
Lambert, É., *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII,* Cátedra, 1985, España.
Lara, F, *El arte de Mesopotamia,* HAH 16, 1989, Madrid.
Lorenzo, A., *Uso e interpretación del calendario azteca,* Porrúa, 1983, México.
Lucie-Smith, E., *Artes visuales en el siglo XX,* Könemann, 2001, Alemania.
–, *El arte hoy Del expresionismo abstracto al nuevo realismo,* Cátedra, 1983, España.
Mâle, E., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII,* Fondo de Cultura Económica, 1982, México.
–, *El barroco Arte religioso del siglo XVII,* Encuentro, 1985, España.
Mandel, G., *Cómo reconocer el arte Islámico,* EDUNSA, 1993, España.
Mango, C., *Arquitectura bizantina,* Aguilar, 1989, España.
Manuel, A., *Las claves del arte Últimas tendencias Cómo identificarlas,* Planeta, 1991, España.
Maquívar, M. C., *El imaginero novohispano y su obra,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, México.
Marcais, G., *El arte musulmán,* Cátedra, 1985, España.
Martín, J. J., *Las claves de la escultura,* Arín, 1986, España.
Michalowsky, K., *Arte y civilización de Egipto,* Gustavo Gili, 1977, España.
Molinuevo, J. L., *A qué llamamos arte: El criterio estético,* Ediciones Universidad.
Morales, A. J., *Las claves del arte islámico,* Arín, 1987, España.
Muller, J. E., *Pintura moderna IV: De los cubistas a los primeros abstractos,* Gustavo Gili, 1966, España.
Murray y Murray, *El arte del Renacimiento,* Desinto, 1991, España.
Murray, P., *Arquitectura del Renacimiento,* Aguilar, 1972, España.
Navarro, J., *Mirando a través,* Del Serbal, 2000, España.
Navascués, P., *Del neoclasicismo al modernismo, Historia del Hispánico,* Alhambra, 1979, España.
Nieto, V., *El arte del Renacimiento,* Historia 16, 1996, España.
Nieto y Cámara, *El Quattrocento italiano,* Historia 16, 1989, España.
Nieto Alcaide y Checa Cremades, *El Renacimiento,* Siglo Veintiuno, 1985, España.
–, *El Renacimiento Formación y crisis del modelo clásico,* Itsmo, 1980, España.
–, *Arquitectura del Renacimiento en España,* Cátedra, 1989, España.
Ochoa y Castro Leal, *Guía Arqueológica del Parque-Museo de La Venta,* Gobierno del Edo De Tabasco, 1985, México.
Olaguer F. de, *El arte románico español,* Encuentro, 2003, España.
Panofsky, E., *El significado de las artes visuales,* Alianza, 1985, España.
–, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* Alianza, 1975, España.
–, *Vida y arte de Alberto Durero,* Alianza Editorial, 1982, España.

Papadopoulo, A., *El Islam y el arte musulmán,* Gili, 1977, España.
Perelló, A. M., *Las claves de la arquitectura,* Arín, 1987, España.
Pérez, T., *Lo mejor del arte islámico,* Historia 16, 1997, España.
–, *Objetos e imágenes del Al-Andalus,* Lunwerg, 1994, España.
Pijoán, J., *Arte cristiano primitivo: Arte Bizantino,* Espasa-Calpe, 1980, España.
Pintura Novohispana Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México, Américo Arte Editores, SA de CV, 1994, México.
Plazy, G., *Historia del arte en imágenes,* Nerea, 2001, España.
Pope-Hennesy, J., *La escultura italiana en el Renacimiento,* Nerea, 1992, España.
Presedo, F., *El arte del antiguo Egipto,* Anaya, 1989, España.
Ramírez, J. A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura,* Del Serbal, 1996, España.
–, *El arte prehistórico y primitivo,* Anaya, 1989, España.
Ramírez et *al*., *Historia del arte,* Alianza Editorial, 1996, España.
Revista Arqueología Mexicana, Editorial Raíces SA de CV, 1993, México.
Revista Arqueología Mexicana, Editorial Raíces SA de CV, 1995, México.
Revista Arqueología Mexicana, Editorial Raíces SA de CV, 1997, México.
Revista Arqueología Mexicana, Editorial Raíces SA de CV, 1998, México.
Revista Arqueología Mexicana, Editorial Raíces SA de CV, 1999, México.
Revista Arqueología Mexicana, Editorial Raíces SA de CV, 2000, México.
Revista Guía México Desconocido, Editorial Jilguero, SA de CV, 1991, México.
Revista Pasajes de la Historia IV, México Desconocido SA de CV, 2000, México.
Rewald, J., *Historia del Impresionismo,* Seix-Barral, 1972, España.
–, *El postimpresionismo,* Alianza, 1982, España.
Reyero, C., *Las claves del arte: Del romanticismo al Impresionismo,* Ariel, 1988, España.
–, *El arte del siglo XIX,* Anaya, 1992, España.
Reynolds, D. M., *Siglo XIX,* Gustavo Gili, 1990, España.
Robinson, F., *El mundo islámico: Esplendor de una fe,* Folio, 1989, España.
Schmutzler, R., *El Modernismo,* Alianza, 1980, España.
Scruton, R., *La estética de la arquitectura,* Alianza Forma, 1985, España.
Sebastían, S., *El Barroco iberoamericano: Mensaje Iconográfico,* Ediciones Encuentro, 1990, España.
–, *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas,* Alianza Editorial, 1985, España.
Simson, O., *La catedral gótica,* Alianza Editorial, 1986, España.
Solana, G., *El Impresionismo,* Anaya, 1991, España.
Sotelo, L., *La cultura olmeca,* Gobierno del Edo De Tabasco, 1985, México.
Sturgis, A., *Entender la pintura,* Blume, 2002, España.
Suárez, D., *Renacimiento y Manierismo en Europa,* Historia 16, 1989, España.
Tafuri, M., *Sobre el Renacimiento: Principios, ciudades y arquitectos,* Cátedra, 1995, España.
Tapié, V., *Clasicismo y Barroco,* Cátedra, 1978, España.
Tietz, J., *Historia de la arquitectura del siglo XX,* Könemann, 1998, Alemania.
Toman, R., *El románico: Arquitectura, escultura y pintura,* Könemann, 2004, Alemania.
Toscano, S., *Arte precolombino de México y de la América Central,* UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, México.
Toussaint, M., *Pintura colonial en México,* UNAM, 1990, México.
–, *Arte colonial en México,* UNAM, 1990, México.
Triadó, J. R., *Las claves de la pintura,* Arin, 1986, España.
VV AA, *El románico,* Larousse, 2006, España.
VV AA, *El arte y sus creadores,* Historia 16, 1993, España.
VV AA, *EL barroco,* Könemann, 1997, Alemania.
VV AA, *El arte del siglo XX,* Salvat, 1989, España.
Vasari, G., *Las vidas,* Cátedra, 2002, España.
Viñuelas, J., *Arte español del siglo XX,* Éncuentro, 1983, España.

Walther, I. F., *Arte del siglo XX,* Taschen, 2001, España.
–, *La pintura del Impresionismo 1860-1920,* Taschen, 1997, España.
Weisbach, W., *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España,* Labor, 1934, España.
Westeim, P., *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* Alianza Editorial Era, 1991, México.
Wilson, J., *La cultura egipcia,* FCE, 1967, México.
Winzinger, F., *Durero,* Salvat Editores, 1988, España.
Wittkower, R., *La escultura, procesos y principios,* Alianza, 1980, España.
Wittkower, R., *Los tratados de Arquitectura De Alberti a Ledoux,* Hermann Blume, 1988, España.
Wölfflin, E., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte,* Optima, 2002, España.
–, *El arte clásico,* 1982, España.
Woodford, S., *Cómo mirar un cuadro,* Gustavo Gili, 1985, España.
Yarza, J., *El arte bizantino,* Grupo Anaya, 1991, España.
–, *Arte y arquitectura en España 500-1200,* Cátedra, 1987, España.
Zuffi, L., *El fresco: de Giotto a Miguel Ángel,* Electa, 2003, España.
Tepotzotlán, la vida y la obra en la Nueva España, Joaquín Mortiz, SA de CV, 1988, México.
40 siglos de arte mexicano, Herrero, S A, 1981, México.

GLOSARIO

En este glosario se han reunido los términos que con más frecuencia aparecen en el texto. Hemos incluido los conceptos de un determinado estilo por estar explicados en el correspondiente tema, por ejemplo, la terminología del arte árabe o del gótico se halla definida en el tema respectivo. No obstante, repetimos ciertos vocablos ya desarrollados en el capitulo Técnicas y Materias pues creemos que son de uso frecuente.

A

Ábaco: Parte superior en forma de tablero que corona el capitel.
Abocinado: Vano de un muro que disminuye su área de afuera hacia dentro.
Abovedado: Cubierto con bóveda.
Ábside: Parte del templo normalmente abovedada situada en la cabecera.
Absidiola: Ábside pequeño.
Acabado: La obra materialmente echa. No confundir con terminado.
Acrotera: Figuras humanas, animales o vegetales colocadas en vértices del frontón para decorar.
Acuarela: Procedimiento de pintura en el que los colores se aglutinan con agua.
Adintelado: Construcción realizada con dinteles.
Adobe: Tapial cortado en pequeños paralelepípedos, secados al sol.
Aerógrafo: Aparato para pintar por evaporización.
Agua: Vertiente de un tejado.
Aguada: Procedimiento de pintura en el que el color se diluye con agua, miel o hiel de vaca.
Aguafuerte: Grabado al agua fuerte.
Ajorca: Brazalete, pulsera.
Albanega: Enjuta de arco de forma triangular.
Alcanzaba: Recinto fortificado dentro de una ciudad amurallada.
Alegoría: Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o atributos.
Alero: Parte inferior del tejado que sale fuera de la pared.
Aletón: Gran voluta que enlaza el exterior de una planta con la superior cuando ésta es de menos anchura.
Alicatado: Cada uno de los prismas que coronan los muros de las fortaleza.
Almohadillado: Obra de sillares biselados para reunir las uniones.
Alzado: Dibujo de un edificio visto en sus medidas verticales y horizontales aparentes, sin deformación de perspectiva.
Amorcillo: Figura de niño que representa al dios del amor (cupido).
Antepecho: Pretil o baranda que se coloca en balcones, puentes para evitar el peligro de caer.
Aparejo: Manera de disponer de materiales en una construcción.
Apócrifo: No auténtico.
Arco: Elemento constructivo de forma curva que cubre un vano entre dos puntos fijos.
Argamasa: Mezcla de cal, arena y agua.
Armadura: Estructura de hierro o de madera que sirve para sostener o reforzar una fábrica.
Arquería: Serie de arcos con capitel común.
Arquitrabe: Parte inferior del entablamento sobre el que reposa el friso. Se apoya sobre elementos sustentantes.
Arquitrabado: Sistema de construcción con base en elementos horizontales y verticales.
Arquivoltas: Cada una de las curvas concéntricas que componen un arco abocinado.
Arrayán: Arbusto.
Arrepentimiento: Corrección que hace el pintor sobre sus propias obras.
Asta: Muro de grosor igual a la longitud de un ladrillo.
Atalaya: Torre en lugar elevado para vigilar.
Áulico: Perteneciente a palacio o la corte.
Autocracia: Sistema de gobierno en el que la voluntad de un solo hombre es la ley.
Axial: Perteneciente o relativo a eje. Dirección axial que sigue la dirección del eje.

B

Balaustre(ada): Cada una de las columnas que componen la barandilla o el antepecho. Serie de balaustres rematados por una barandilla.
Baldaquino: Estructura apoyada sobre columnas o pilastras que cubre un altar o tumba.
Boquetón: Moldura convexa semicilíndrica.
Basa: Pieza inferior de la columna, generalmente compuesta por varias molduras.

Basamento: Cuerpo formado por la basa y el pedestal de una columna. Parte inferior de una construcción en la que descansa la obra.
Basílica: Edificio de la antigua Roma que sirvió de tribunal y de contratación. A partir del edicto de Milán se convierte en lugar de culto.
Bastidor: Armazón de madera o de metal que sirve de soporte a otros elementos, en el que se fijan los lienzos; sirve también para armar vidrieras.
Baptisterio: Capilla bautismal en la que se realiza el bautismo por inmersión.
Bestiario: Colección de fábulas referentes a animales reales o imaginarios.
Bisel(ada): Borde cortado oblicuamente. Cortada a bisel.
Bocel: Moldura convexa lisa de sección semicircular o elíptica.
Boceto: Esbozo que realiza el artista para apreciar el futuro de una pintura o una escultura.
Bosquejo: Apunte rápido anterior al boceto
Bóveda: Obra de fábrica que cubre de forma arqueada un espacio.
Busto: Figura humana de medio cuerpo superior, generalmente sin brazos.
Bulto redondo: Escultura aislada, visible en todo su contorno; también se denomina exenta.

C

Cabujón: Piedra preciosa pulimentada y no tallada de forma convexa.
Camón: Cimbra de una bóveda encamonada a una falsa bóveda.
Canecillo: Cabeza de una viga.
Canon: Proporción óptima entre las diferentes partes del cuerpo.
Cantería: Obra realizada con piedra labrada.
Capitel: Parte superior de una columna, pilar o pilastra, compuesta de molduras y otros elementos decorativos.
Cartón: Dibujo para ser copiado en un muro, tapiz o vidriera.
Cascarón: Bóveda cuya superficie es la cuarta parte de una esfera.
Catacumbas: Cementerio subterráneo en las afueras de una ciudad.
Caulículo: Adorna el capitel corintio, formado por los tallos que se enrollan bajo el ábaco.
Caveto: Moldura cóncava cuyo perfil es un cuarto de círculo.
Celosía: Enrejado de madera o de hierro que se pone a las ventanas.
Capitel: Remate de las torres en forma piramidal.
Cimacio: Cuerpo normalmente trapezoidal situado entre la columna y el entablamento.
Cimborrio: Cuerpo saliente que se alza sobre el crucero de un templo para iluminar el interior.
Cimbra: Armazón que sostiene el peso de un arco o bóveda mientras se construye.
Cincel: Herramienta para labrar piedra y metales.
Cinéticamente: Con movimiento.
Cintra: Curvatura de una bóveda o de un arco.
Claroscuro: Conveniente distribución de la luz y de las sombras en una obra.
Clave: Dovela o pieza central de una bóveda o arco.
Claustro: Galería que cerca el patio interior de una iglesia o convento.
Collage: Voz francesa que designa el trabajo artístico obtenido a base de pegar sobre una superficie diversos elementos heterogéneos.
Collarino: Anillo que termina el fuste de la columna.
Comitente: El que encarga la obra.
Contrafuerte: Pilar adosado a un muro para aumentar su resistencia en los puntos que soportan mayor empuje.
Cornisa: Moldura saliente que sirve para coronar los muros.
Creteria: Adorno de calados que coronan una fachada.
Cripta: Capilla subterránea de una iglesia.
Crismón: Monograma de Cristo formado por letras griegas.
Cromia: Diversidad de matices dentro de un mismo color.
Crucero: Espacio de intersección de la nave principal de una iglesia transversal.
Cuneiforme: En forma de cuña
Crujía: Espacio comprendido entre dos muros de carga.
Cúpula: Bóveda semiesférica o cónica que se alza sobre una planta cuadrada, poligonal o eclíptica. Se llama gallonada cuando tiene la superficie dividida verticalmente por arcos o nervios.

D

Damasquinado: Labor de adorno con metales finos sobre hierro o acero.
Deambulatorio: Nave que da la vuelta por detrás del ábside principal; también se llama griola.
Derrame: Corte oblicuo en un muro para que las puertas y ventanas se abran más.

Despienzo: Acción de dividir los muros.
Desbastar: Quitar las partes mas bastas al material que se ha de labrar.
Dintel: Elemento horizontal de soporte apoyado sobre dos jambas o pies derechos.
Diseño: Aplicación del dibujo a la producción artística. Indica una etapa intermedia entre la primera idea y la realización.
Dolmen: Sepulcro formado por varias piedras verticales sobre las que se coloca otra u otras formas horizontales.
Dovela: Pieza labrada en forma de cuña que integra el arco de una bóveda.
Duraluminio: Aleación de aluminio con magnesio, cobre, manganeso y que tiene la dureza del acero.

E

Edículo: edificio pequeño, templete que sirve como tabernáculo, relicario, etcétera.
Efigie: Representación pictórica o escultórica de una persona.
Empastar: Aplicar color en cantidad suficiente para ocultar el lienzo.
Emplomado: Conjunto de plomos que sujetan los cristales de una ventana.
Encáustica: Pintura realizada con base en colores desleídos en cera fundida.
Encofrado: Tablas de madera que sirven apara contener el hormigón hasta que haya fraguado totalmente.
Enfoscado: Mortero o mezcla de materiales pobre para cubrir muros.
Engobe: Barro cerámico diluible en agua, susceptible de colocarse.
Enjarjado: Arco en el que las dovelas laterales se colocan horizontalmente en vez de radialmente.
Enjuta: Espacio triangular que resulta de inscribir un círculo en un cuadro.
Enlucido: Capa de yeso o estuco que se aplica sobre el enfoscado.
Entablamento: Elemento horizontal sustentado de un edificio compuesto de arquitrabe, friso y cornisa.
Entasis: Ligero ensanchamiento de una columna en la parte central del fuste para corregir los efectos ópticos de la perspectiva.
Entramado: Armazón de maderas de una pared, suelo, etcétera.
Entrelazo: Adorno formado por líneas curvas que se cruzan.
Equino: Moldura convexa.
Escocia: Moldura cóncava colocada entre los dos toros de la basa de una columna.
Escorzo: Representación de una figura pictórica según las reglas de la perspectiva.
Esfinge: Animal fabuloso de los egipcios con cabeza y pecho de mujer, y cuerpo y pies de león que personifica al sol.
Esfumato: Difuminar los contornos de las figuras pasando gradualmente de la luz a la sobra.
Esgrafiar: Grabar con el punzón una superficie estofada.
Estela: pilar de piedra generalmente pulida y esculpida, que a veces tiene una inscripción conmemorativa.
Estereóbato: Basamento o macizo corrido que sirve de base a una columnata o un templo.
Estereotomía: Arte de cortar las piedras o las maderas.
Estilóbato: Plano superior del estereóbato.
Estípite: Soporte tronco piramidal invertido.
Estofar: Pintar sobre dorado.
Estría: Acanaladura vertical generalmente en el fuste de una columna o pilastra.
Estribo: Contrafuerte.
Estrígilo: Instrumento de metal o de marfil empleado por los atletas griegos y romanos para quitarse la grasa.
Estuco: Masa de yeso blanco y agua de cola con la que se obtienen relieves en muros y bóvedas. También revestimiento liso de una pared.
Estupa: Santuario budista.
Exvoto: Ofrenda echa en agradecimiento de un beneficio obtenido que se cuelga en los muros de los templos.

F

Facistol: Atril grande donde se ponen los libros para cantar en al iglesia.
Fachada: Cara principal de un edificio o estructura.
Fibula: Antigua hebilla a modo de imperdible.
Filete: Moldura larga y estrecha. También, herramienta usada en las artes del libro.
Filigrana: Obra realizada en metal precioso entrelazado y soldado.
Follaje: Adornos de hojas y tallos.
Friso: Composición pictórica cuya anchura es mucho mas importante que su altura.
Frontón: Remate triangular de una fachada.
Fuste: Miembro principal de la columna entre la basa y el capitel.

G

Gablete: Remate en forma de frontón triangular agudo usado en los edificios góticos.
Gallardete: Bandín de forma triangular.
Germinadas: Huecos, columnas unidos dos a dos.
Girola: Nave que rodea el ábside de un templo.
Glíptica: Técnica de grabado en piedras duras.
Gola: Moldura en forma de S.
Garfio: Instrumento usado para el dibujo de pinturas esgrafiadas.
Grisalla: Pintura realizada con base en negros, blancos y azules.

H

Hagiografía: Historia de las vidas de los santos.
Hastial: Parte superior de la fachada de un edificio comprendida entre las dos vertientes del tejado.
Hieratismo: Forma artística en la que prevalece el sentido de la contención y que muestra gran solemnidad.
Hilada: Serie horizontal de ladrillos o piedras que se van poniendo en un edificio.
Hipogeo: Tipo de sepulcro subterráneo.
Hornacina: Nicho en forma de arco situado en un muro para poner un objeto decorativo.

I

Iconoclasta: Persona que rechaza las imágenes.
Iconodulio: Persona que venera las imágenes.
Iconografía: Estudio de las representaciones figuradas en el arte.
Iconostasis: Arquería que separa el presbiterio de la nave.
Ignudi: Desnudos.
Intrados: Parte interna de un arco o bóveda.
Isocefalia: Procedimiento compositivo para que las persones representadas tengan todas las mismas alturas.

J

Jamba: Cada uno de los elementos verticales que sostiene en vano.

L

Laca: Barniz duro y brillante echo con diversas resinas.
Lacería: Decoración geométrica con base en series de hojas, anillos, cintas que se entrecruzan y entrelazan.
Linterna: Remate situado sobre la cubierta para dar luz al interior, generalmente de estructura cilíndrica.
Lítica: Relativo a la piedra.
Litografía: Arte de reproducir la impresión de los dibujos grabados en una piedra.
Lóbulo: Cada una de las partes a manera de onda que sobresalen en el borde de la superficie.
Logia: Galería de arcos sin columnas
Longa: Edificio público destinado a las contrataciones.
Losa: Piedra plana y fina que se usa en los pavimentos.
Loza: Barro fino cocido y barnizado.
Lucernario: Estructura de vidrio que cubre un techo.
Luneto: Bovedilla en forma de media luna abierta en la bóveda principal para dar luz a ésta.

M

Machón: Pilar de fábrica.
Mainel: parteluz.
Mandorla: Aureola en forma de almendra.
Manierista: Falta de naturalidad.
Mastaba: Pirámide truncada.
Mausoleo: Sepulcro magnífico y suntuoso.
Meandros: Adorno formado con líneas.
Menhir: Monumento megalítico; piedra larga apoyada verticalmente en el suelo.
Mensura: Elemento que sobresale de un muro y sirve para sostener algo.
Metopa: Espacio entre dos triglifos.
Metrópoli: Ciudad principal.
Misericordia: Pieza en los asientos de los coros de la iglesias para descansar disimuladamente.
Modillón: Saliente que adorna por debajo del velo de una cornisa.
Mortero: Argamasa o mezcla.
Mosaico: Obra embutida en piedras o vidrio generalmente de varios colores.
Mudéjar: Mahometano que sin cambiar de religión es vasallo de los reyes cristianos.

N

Nácela: Escocia, caveto.
Nartex: Pórtico en al entrada de la iglesia, reservada a los catecúmenos.
Nave: Parte de la iglesia comprendida entre dos muros.
Nimbo: Aureola.

O

Obelisco: Monumento en forma de monolito piramidal de sección cuadrangular.
Orfebrería: Arte de trabajar metales precisos.
Otomana: Especie de sofá o canapé.

P

Palestra: Sinónimo de gimnasio.
Parámetro: Superficie de un muro.
Pedestal: Triángulo esférico cuya utilización permite la transición de un espacio cuadrado a uno triangular.
Peristilo: Patio rodeado de columnas
Podio: Pedestal continuo que soporta una serie de columnas.
Portada: Obra de ornamentación en la puerta de un edificio.
Pulida: Superficie lisa, tersa y brillante.

R

Repujado: Labrado de chapas metálicas o cuero por martilleo.
Retablo: Elemento arquitectónico que se coloca encima de un altar.
Roleo: Voluta de capitel.
Rollo: Cilindro de madera.
Rotonda: Templo, edificio.

S

Salmer: Primera dovela inmediata al arranque del arco.
Salomonica: Columna de fuste espiral.
Sarcófago: Sepulcro.
Soga: Tipo de aparejo en que el sillar o ladrillo se coloca en sentido horizontal.

T

Tapial: Mezcla de arcilla, agua y elementos orgánicos vertida.
Toro: Moldura convexa de sección semicircular.
Trompa: Bovedilla semicónica que permite el tránsito de una planta.
Túmulo: Sepulcro levantado encima del nivel del suelo.
Tribuna: Galería alta que por encima de las naves laterales.

U

Utillaje: Conjunto de herramientas.

V

Vanitas: Composiciones alegóricas que simbolizan la fugacidad del tiempo.
Vano: Abertura en un muro o pared.
Voluta: Adorno que se enrolla en espiral.